الجامعـــــة الإسلاميـــــة – غـــزة
عمـــادة الدراســـــات العليـــــا
كلية الآداب – قسم اللغة العربية
تخصـــص الأدب والنقـــــد

# تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994 – 2006م

رسالة ماجستير مقدمة من الطالبة
وئام رشيد عبد الحميد ديب

إشراف
الأستاذ الدكتور / نبيل خالد أبو علي
استاذ الأدب والنقد في الجامعة الإسلامية
نائب رئيس مجمع اللغة العربية الفلسطيني

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
من قسم اللغة العربية – بكلية الآداب
في الجامعة الإسلامية بغزة

1431هـ – 2010 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ يَرْفَعْ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ
دَرَجَاتٍ ﴾

صدق الله العظيم

( سورة المجادلة : الآية 11)

## الإهـــــــــداء

إلى ..

كل أختٍ وأخٍ عربيٍ .. يدركان ..

بأن فلسطين وطنٌ عربيٌ ..

يقدمان .. بسعيٍ حثيث، يتوّجُه الوفاء ..

يبذر حبًّا .. ويطرح أملاً ..

من أجل فلسطين ..

وإلى ..

مَنْ يرقصون فوق جراحنا .. وهم يدركون ..

أو .. لا يدركون .. بأن أجسادنا ..

تئن تحت أقدامهم ..

تتساقط منها قطرات دمائنا ..

تطرح الأنين ..

إليهم .. أهدي رسالتي، علّها ..

توقظ نفوسهم .. مِنْ .. غرور التفريط ..

أو .. سكرة التجهيل ..

# شكر وتقدير

الحمد لله حمدًا يليق بوجهه الكريم ؛ لتوفيقه لي على إتمام رسالتي العلمية، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين – سيدنا محمد – وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين .

أتوجه بالشكر والتقدير ، لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور نبيل خالد أبو علي أستاذ الأدب والنقد في الجامعة الإسلامية بغزة : لإشرافه على رسالتي ، وتوجيهه ، ونصحه لي .

كما أقدم عظيم امتناني للأستاذين الفاضلين في لجنة المناقشة العلمية :
الدكتور كمال غنيم .
الدكتور محمد كلاب .

ولمن يستحق مني العرفان والتقدير .. أقدم له حبًّا ووفاءً .. فروض الاحترام والطاعة .. إلى والدي الحبيب رشيد عبد الحميد ديب ، فأبتهل إليه – سبحانه – أن يؤجره عني كل خير ؛ جزاء ما قدم ، وما يقدمه لي ، فطالما وسعني في أوقات الشدة ، ودعمني لمواصلة رسالتي العلمية دون كلل .

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتي وأختي الفاضلة د. نوال فرحات ؛ لدعمها الدائب لي على المستوى المعنوي والعلمي .

وأسأله سبحانه أن يجزي عني كل من ساهم في انجاز رسالتي خير الجزاء .
وأتمنى عليه سبحانه أن يوفقني إلى ما فيه الخير لي ، ولوطني ، ولأمتي العربية .

والحمد لله رب العالمين .

**المقدمة :**

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه الطاهرين .

لقد لمست الباحثة في الخطاب الروائي العربي بشكل عام ، والفلسطيني بوجه خاص ، أنه بحق " ديوان العرب الحديث " ، وقد اختارت الباحثة مصطلح " الخطاب " ؛ لما يتسع له من عوامل التفعيل الحيوي لتقانات السرد الحديثة في علاقاتها ببعضها من جانب ، ولإمكانية توليد دلالات رمزية قد تجمع ما بين الاختلاف ، أو الاتفاق بين الكاتب والمتلقي على مستوى التخاطب الإنساني ، في أي زمان ومكان .

وقد وظف الروائي العربي في فلسطين – في العصر الحديث – تقانات السرد شكلاً ومضمونًا ؛ لتُستشف من خلاله قضايا العصر الفكرية والأدبية ، ولتُستقى روح التراث باستعمال التاريخ عبر هذا التشكيل الأدبي القابل بدوره للتطوير الدائب ، مما أتاح للروائي فرصة الامتداد الزماني والمكاني ، بل وفي استقراء شخصيات وأحداث تاريخية تمثل فترات الانتصار أو الهزيمة في حقبٍ زمنية سابقة وحاضرة ، أكسبت الخطاب الروائي نوعًا من المواربة في قراءة الواقع ، أو انتقاد ما يخشى انتقاده ، والمساهمة في إخصاب فكر أجيالٍ لم تعشها ، فأعطت نَفَسًا لرؤيةٍ مستقبلية ، وفتحت أبوابًا من القراءات والتحليلات الأدبية والنقدية على كافة الأطر والأصعدة .

وقد جاءت اتفاقية أوسلو المبرمة بين الفلسطينيين من جانب ، والإسرائيليين من جانب آخر ، إضافة إلى انتفاضة الأقصى ، ضمن العوامل التي أخصبت قريحة الروائي الفلسطيني ، بحيث تمخض عنها إنتاج لا بأس به من الخطابات الروائية لمرحلةٍ شهدت اهتمامًا في هذا المجال ، مواكبةً لتطور الأحداث ، وما خلفته من تناقضات في المواقف والآراء ، جسدها الروائي بمفارقات متنوعة بل وساخنة في الكثير من الأحيان ، وعلى عدة مستويات منها :

مفارقة الموقف ، والشخصية ، مما أكسب الزمان والمكان إمكانية منافسة الشخصية في تشكيل الخطاب الروائي الفلسطيني الحديث ، وأعطى للمتلقي فرصة إعادة تشكيل الخطاب الروائي .

وبعد الاطلاع على العديد من الخطابات الروائية الإنسانية ، انتقت الباحثة عددًا من الخطابات الفلسطينية الحديثة للفترة الممتدة ما بين عامي ألفٍ وتسعمائةٍ وأربعةٍ وتسعين ، وحتى ألفين وستةٍ للميلاد ، جعلت منها نواة هذا البحث المتواضع ، وحرصت من خلال ذلك على قراءة وتحليل هذه الخطابات الروائية وفق مستويين :

أ- أفقي ، لروائيين ينتمون إلى فترات تاريخية متنوعة .

ب-رأسي ، لخطابات روائية فلسطينية حديثة تلت أوسلو ، وتنتمي لكاتب بعينه.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا :

هل نجح الروائي في توظيف تقانات السرد الحداثية ، بما يتفق وتكامل النسيج السردي في الخطاب الروائي العربي في فلسطين ؟

وهل وجد من الرواة من تجاوز مرحلة التجريب ؛ ليصل إلى مرحلة الإبداع ، التي من شأنها وضع خطاباته الروائية بمستوى الخطابات الإنسانية الحديثة ؟

هذه التساؤلات ، ستحاول الباحثة – بمشيئة الله – الإجابة عنها من خلال دراستها النظرية والتطبيقية لخطابات روائية توفرت فيها سمات الحداثة .

هذا ، وقد ارتكزت الباحثة في دراستها على المنهج التكاملي ؛ لقدرته على استيعاب موضوعات البحث على شموليتها ، واستقراء وربط نتائج البحث بأسبابه ، إضافة إلى حيوية مأخذه ، وقدرته على التواصل مع المتلقي في أي مجال .

وقد أفادت الباحثة من بعض الدراسات ذات اصلة بموضوع الرسالة ، أبرزها :

- في نظرية الرواية ، لعبد الملك مرتاض .
- حركة السرد الروائي ومناخاته ، لكمال الرياحي .

وقد استدعت منهجية الدراسة أن تتوزع على :

مقدمة ، تمهيد ، وثلاثة فصولٍ .

حيث تناولت الباحثة في التمهيد تعريفات الخطاب الروائي وماهيته ، مبينة مراحل تطوره وصولاً إلى المفهوم الحداثي .

كما اشتمل الفصل الأول والذي يحمل عنوان " **الحدث والشخصية** " على العنوانات التالية :

الخطاب الروائي من حيث الشكل والمضمون ، تناولت الباحثة من خلاله دور العنوان والمضمون ، في تشكُّل ماهيته، مع تطبيقٍ لبعض الخطابات ، ومن ثم تناولت أقسام الحدث من منطلقين :

1- ترتيب الأحداث .

2- العنونة الداخلية للفصول والمشاهد.

كما تناولت الشخصية وبعض تعريفاتها اللغوية والاصطلاحية ، ومراحل تطورها ، وأنواعها ، والتقانات التي أسهمت في إنتاجها ، ومن منطلقين أيضاً هما :

1- منتِجة ( المؤلف والمتلقي ).

2- منتَجة ( الزمان والمكان – الشخصية المحورية – الشخصية الثانوية – النموذجية ).

كما اشتمل الفصل الثاني ، والذي يحمل عنوان : " **الزمان والمكان** " على :

- تعريف الزمن ، وعوامل تشكله .
- مستويا حركة الزمن ( زمن القصة – زمن الخطاب ).

- العلاقة بين زمن الخطاب وزمن الحدث ، والتي أسهمت تقانة الاسترجاع ، الاستباق ، الإبطاء ، المشهد ... في إبراز طبيعة هذه العلاقة .
- العلاقة بين الخطاب الروائي والتاريخ باعتبار الأخير عاملاً بارزًا ساهم في تجسيد تقانة الاسترجاع ، التي غلبت على حركة السرد في الخطابات الروائية المشار إليها .
- تعريف المكان من خلال توضيح مظاهره المادية ، والدلالية .
- المظاهر الشعرية التي تشكل منها المكان في الخطابات الفلسطينية موضع الدراسة وهي الرمز الشخصي ( الطبيعة ) ، والديني ، والتاريخي ، تناولت الباحثة من خلال ذلك دور الأساطير ( أسطورة التكوين ) ، الأسطورة الطقوسية ، الرمزية في تشكيل المكان .
- أنسنة المكان .

الفصل الثالث " **اللغة وسماتها الفنية** " ..

وتضمن : دور كل من اللغة الشعرية والعامية في تطوير حركة السرد الروائي .

- دور الضمائر ( الغائب – المتكلم – المخاطب ) ، في تنويع مستويات لغة السرد .
- التفاعلات النصية وأنواعها .
- كيفية قراءة التناصات ضمن الخطابات الروائية .
- المفارقة وأثرها في الخطاب الروائي :

خصائص المفارقة .

أنواع المفارقة .

أهمية المفارقة .

وقد تلت هذه الفصول الخاتمة ، وأهم التوصيات التي اجتهدت الباحثة في طرحها من منطلق ما لمسته من خلال الدراسة النظرية والتطبيقية ، تلاها ثبت بالمصادر والمراجع ، فملخص البحث ، وأخيرًا : فهرست الموضوعات .

**التمهيد:-**

**الخطـــاب الروائي وماهيتـــه:**

الخطاب في اللغة "مراجعة الكلامِ، وقد خاطَبَه بالكلام مخاَطَبةً وخِطابًا وهما يتخاطبان..."[1].

وقد وردت مشتقاتها في غير موضع من القرآن الكريم منه قوله تعالى "وشَدَدْنَا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب" [2].

وقوله سبحانه "فقال أكفلنيها وعَزّني في الخطاب..." [3].

وقوله عز من قائل "رب السموات والأرض وما بينهما الرحمَن لا يملكون منه خطابا..." [4].

وقد كان لعلم اللسانيات دور بارز في تطور الدراسات الإنسانية بشكل عام، والأدبية بشكل خاص، إذ آثر بعض اللسانيين في تسمياتهم، ما تجاوز اعتبار الجملة أكبر وحدة موصوفة على المستوى النحوي، إلى جعل الخطاب بديلاً عنها.

وقد لا تتضح أهمية البحث عن أصول هذا المصطلح لمن لم يتتبع مراحل التطور التي تعرض لها، الأمر الذي حدا بالباحثة الرجوع إلى بعض المؤلفات العربية التي تناولته بالدراسة، فقد استخدمه البعض بمعناه الشفاهي ، ورد خلال وصف بعض البلغاء للسان " ... وحاكم يُفصَل به الخطاب... " [5].

والملفت للانتباه أنه جاء هذا التعريف مرهونًا بنظرية النظم "فما كان من هذا وشِبْهه. لم يجب به فضلٌ إذا وَجَب، إلاّ بمعناه أو بمتون ألفاظه، دون نظمه وتأليفه، وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى في الأمر مصنعًا، وحتى تجد إلى التحيز سبيلاً، وحتى تكون قد استدركت صوابًا " [6]

ويشير هذا على وجود علاقة ما بين طرفي نقيض، المبدع المنتج للخطاب بصياغته اللغوية، وتركيب منظومته الأدبية، بما يتجاوز اللفظة الواحدة، إلى العلاقات المتبادلة بين الجمل المكوِّنة للخطاب، حيث يمكن للمتلقي، من إعمال قدراته النفسية لفهم وتقويم هذا الخطاب شكلاً ومضمونًا.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ط6، دار صادر، بيروت، 1997، 361/1.

[2] ص~: آية 20.

[3] ص~: آية23 .

[4] النبأ: آية37.

[5] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق عبد الحميد هنـــداوي، ط1، دار الكتـــب العلميـــة، بيـــروت، 2001 م،71.

[6] السابق 71 .

وقد تنوعت مسميات الخطاب في العصر الحديث، انعكاسًا لتطور عوامل الاتصال الحضاري، مما أثّر بدوره على الرواية تحديدًا، فاستعير لفظ الخطاب لتُخصّص به الرواية التي ركّزت على المتلقي من جانب، والرواية كرسالة خطابية فنية من المبدع إلى المتلقي، تتراوح بين المباشرة والتشفير؛ لاعتبارات نابعة من وعي المبدع، وربما من تعقيدات العصر المعاش "إنَّ هناك عدة أنماط من الخطاب ضمن (التشكيلة الخطابية) مثل (الخطاب المباشر)، الذي يتسم بأنه خطاب حواري يستغني عن كثير من التقنيات المجازية، ويمتلك إحالات بسيطة إلى الشيء، و(الخطاب الضمني) الذي يتعارض مع الخطاب المباشر، ويفسر على ضوء هذا التعارض، ويتميز بامتلاكه خلفية تميل إلى الجماعة (السوسيو– ثقافية)" (1).

ووفق المفهوم السردي، فإن الخطاب الروائي "يحتوي على: "مادة": وسيط للإظهار: شفاهي أو لغة مكتوبة، صور ثابتة أو متحركة وإيماءات .. الخ، و "شكل" يتألف من مجموعة من التقريرات السردية التي تقدم القصة، وبشكل أدق تتحكم في تقديم تتابع المواقف والوقائع، ووجهة النظر التي تحكم هذا التقديم، وإيقاع السرد، ونوع التعليق...الخ"(2).

كما عُرِّف بأنه "نظام من القول له قواعده وخواصه التي تحدد بشكل الجمل وتتابعها، والصور المجازية، والخواص اللفظية، ونوع الأسئلة التي تسأل، والموضوعات الأساسية الكامنة، وما يُقال وما يُسكت عنه، أي أنها تجدد الاستدلالات والتوقعات الدلالية " (3).

وتسهم اللغة بدور جوهري في تحقيق كينونة الخطاب الروائي؛ لما يتسم به من "خصائص جمالية وأسلوبية. وبنيوية ووظيفية متنوعة " (4).

وتتجلى "خاصية المعاجم المشكلة للخطاب وما يدور في متنه من حقول دلالية، ويستتبع ذلك من انسجام واتساق في البنية التركيبية للخطاب وما يتعلق به من أبعاد دلالية ورؤى، وعبر هذه المكونات يحقق الخطاب الأدبي وظائفه "(5).

هذه الطاقة الدلالية، تخرج الخطاب الروائي من الخواء الفكري والدلالي، إلى جعله نظام من العلاقات الدلالية المكثفة، و اللاحدود لمعانيها، مما يثريها، ويخلق مستويات خطابية، قادرة على استيعاب خطابات إنسانية متعددة، تخترق من خلالها حجاب المحرَّم والتقليدي، وهذا بدوره يجعل المتلقي يقوم بدورين أو أكثر، سيكولوجي، وإنتاجي " فكلاهما يُموضع المتلقي في

---

(1)حسن حنفي وآخرون : تحليل الخطاب العربي، ط1، جامعة فيلادلفيا، عمان، 1998، 111 .

(2)جيرالدبرنس : المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، ط1، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2003، 62 .

(3)عبد الوهاب المسيري : في الخطاب والمصطلح الصهيوني، ط2، دار الشروق، القاهرة، 2005م،39.

(4)حسن حنفي وآخرون : تحليل الخطاب العربي 291 .

(5) السابق 291.

دور المنتج للنص الذي يغدو بدوره مجالاً إنتاجيًا يمنح المتلقي فضاءً لترجمة أناه اللاواعية ومنظوماته الوجدانية والنفسية إلى دلالات ومعانٍ قابلة للفهم والمساءلة"[1].

وتشكل اللغة مرتكزًا للخطاب الروائي، شريطة ألاّ تقوم العلاقة بين لغة الخطاب والمتلقي، على التعليم التلقيني "فالمبدع ليس معلمًا والقارئ ليس بتلميذ، فالوظيفة التحريضية للنص لا تتحقق بغير الطاقة الجمالية المخاطبة لحاجات القارئ ونزوعاته والرواية لا تعالج بوصفها إعلامًا دعائيًا خاليًا من قوته الجمالية فالأدب إذا فقد متعته لا يعود أدبًا" [2].

كما، وتلعب المقومات الجمالية "أدوارًا خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ وراءها أنساق معينة وتتوسل بها لعمل ترويضي" [3].

هذا، وقد تتداخل خطابات أخرى في الخطاب الروائي، مما يعني عدم استقلاليته من حيث التجنيس الفني، فيأتي بالتالي " منطويًا على خصائص مشتركة يشارك فيها غيره من الخطابات على مستويات التشكل والوظائف.

وقد أدى ذلك إلى انفتاح أفق تحليل الخطاب الأدبي على غيره من دوائر تحليل الأنواع المغايرة من الخطاب، والتفاعل معها في المنطقة البينية من التخصصات"[4].

هذا الارتباط مع الخطابات الأخرى، عبر تاريخ تطور الخطاب الروائي الحديث، أكسبه خصائص شكلية ودلالية، مغايرة للرواية التقليدية، شارك الروائي بدور كبير في تشكيلها وفق قدرته ومرونته في تفعيل تقاناته الروائية، ومن منطلق رؤيته الخاصة، ووعيه الفكري والفني؛ لذا، وحسب رأي بعض النقاد، ليس من الموضوعية "أن نعرّف الخطاب الروائي بخصائص "جوهرية" أو بصفات تمايز بينه وبين خطاب جنس آخر، لأن المسار التاريخي الذي رسمنا بعض محطاته، أوضح أن الخطاب الروائي تكوّن بتماسّ مستمر مع خطابات الأجناس الأخرى، مستمدًا بعض عناصرها ووحداتها، ومدمجًا لأكثر من جنس أدبي وغير أدبي داخل بنيته المرنة،المستوعبة للخطابات واللغات المتعددة التي تكتسب عند دخولها إلى الرواية – نسقًا أدبيًا له استقلاله ووحدته الأسلوبية" [5].

---

[1] مالك الريحاوي : وسيم الكردي، مخيلة الحكاية في استكشاف القصة وإنتاج المعنى، ط1، مؤسسة عبد المحسن القطان ، رام الله 2005 ، 37 .

[2] رزان إبراهيم : خطاب النهضة والنقد في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار الشروق، رام الله، 2003، 27.

[3] السابق 27 .

[4] جابر عصفور : آفاق العصر، ط1، دار المدى، دمشق، 1997 ، 56.

[5] فصول : مجلة فصلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الرابع، شتاء 1993، 18/1.

وباختلاف بؤرة اهتمام المؤلفين والنقاد للخطاب الروائي من الخارج إلى الداخل، دخل في عمق المرحلة التي أصبحت فيها الخطابات، كتسمية جديدة "المثل الأدبي الأعلى في مجال النقد، مزيحة القصيدة وإلى مدى أقل المسرحية كنموذج للتجربة الأدبية... وبعد ظهور دراسة "مارك شور **Mark Schorer**" التي جعل عنوانها "التكنيك كاكتشاف"... بدأ نقاد كثيرون يتساءلون حول فكرة أن الرواية تتكون أساسًا من الحبكة والشخصية والوصف، وأدركوا أنها تتكون أيضًا من البناء والتركيب والقالب والشكل. ورأوا أنها ليست نقدًا واحتجاجًا على الحياة فقط، بل تصنع الحياة، وأنها خيال لغوي مشابه لكل الخيالات أو الأخيلة الأخرى التي نبدعها حين التصدي لشرح وتنظيم وتجربة ما لنبيِّن الواقع"(1).

وتقترب رؤية محمد عبد الله في تقديمه لكتاب"حركة السرد الروائي ومناخاته" لكمال الرياحي، من شمولية الرؤية النقدية ، وبخصوص ذلك يقول"أمّا السمة الكبرى التي أحسَبُ أن الدراسات بمجملها قد أثبتتها للكِتابة الروائية بعامّة، فتتمثل في مبدأ يقوِّض أسطورة صفاء النوع الروائي، فالرواية هي (ملتقى للنصوص) بتعبير جماعة (التنَّاص)، ولذلك فإنها تتسع بطبيعتها لمختلف الأجناس والفنون اعتمادًا على امتلاكها لفعاليات الدمج والكولاج. كأن الرواية تسيطر على الأجناس والأنواع الأخرى، وتستطيع أن تعبر الأزمنة، فتستحضر التراثي والحداثي، والإخباري والتصويري وتدمج العناصر المتباينة لتشكل منها نسيجًا جديدًا مختلفًا .. الرواية شكل غير ناجز، وخارج على أية قوانين صارمة أو نهائية"(2).

وتتخطي الرواية الحديثة مبدأ وحدة أو انغلاق الجنس الأدبي، حيث استعارت قوانين و تقانات الأجناس الأدبية الأخرى كالسيرة التي تعد إحدى "هذه الأجناس التي تلبّست بلبوس الرّواية حتى تفرّع من جنسها نوع سماه جورج ماي بـــ" السيرة الذاتية الروائية" "(3).

وقد سعى عدد من روائيي فلسطين، إلى التمرد على الحدود والفواصل القائمة بين الأجناس الأدبية، مع اختلاف حجم هذا التمرد، وفق حاجة كل مبدع ورؤيته الخاصة، والمرتبطة بدورها، بنوعية ثقافته، وقدراته الإبداعية .

ولكن، هل التزام البعض بالتعددية الإجناسية يعني فتح الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية على مصراعيها ؟

---

(1) مالكوم برادبري : الرواية اليوم، ترجمة أحمد عمر شاهين، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القــاهرة، 1996، 10-11.

(2) كمال الرياحي : حركةُ السرد ومناخاته، د. ط، المجدلاوي، د. ت ،13.

(3) السابق 17.

مما لا شك فيه، أن عملية انفتاح الأجناس الروائية على بعضها، قد تشكل تكلفًا لدى من يسرفون في الدمج، لدرجة محو المعالم الأولية للأنواع الخطابية، مما قد يترتب عليه، انتفاء خصوصية الجنس الأدبي الواحد .

وتبقى مسألة الصراع بين الأجناس مسألة واردة، وإن كان التطرف دمجًا أو تركًا، يجهض الإبداع الأدبي عبر العصور، فربما كان علامة في زمنه حاز من الاهتمام الكثير، إلاّ أنه لا يقوى على مواجهة عوامل التطور التي يواجهها المجتمع بأفراده، والذي يقبله العقل، يقترب معه الذوق من الرؤية التي تهجِّن الأدب كفن، وتساعده على النماء.

هذا، والقصة القصيرة بدورها موصولة بالجنس الروائي الحديث بشكل واضح "وينبني هذا الشكل على مبدأ اللوحات القصصية التي تتصل وتنفصل، ففي اتصالها يتحقق الشكل الروائي، وفي انفصالها تتحقق القصة القصيرة بصورة جزئية" [1].

هذه الطبيعة المتطورة للفن الروائي أكسبها قابلية للاندماج، وفق تقانات سردية ذات عمق واتساع، تستوعب كل "ما يبدو مستقلاً عنها، وربما لا يمتلك أي فن آخر هذه الطاقات، ولكل ذلك يظل السرد الروائي فنًّا متحركًا بعيدًا عن الاستقرار والقولبة.. وهذه الطبيعة التي يمتلكها السرد الروائي تمنع الناقد من ضغط الروايات –على تنوعها– في قوالب جاهزة سلفًا، مثلما تجعل تطبيق مبادئ (مورفولوجيا السرد) غير ممكنة، وتشكك في كثير من الدراسات السردية التي انتزعت شكلانية (بروب) من سياق الحكاية الخرافية وطبقتها قسرًا على النصوص الروائية...وإذا كان أمرها على هذا النحو، فمن الصعب أن تقرأ بمنهج جاهز،وبأدوات مسبقة، بل لابد لها من مرونة قرائية،وحيوية نقدية"[2].

وخلاصة الأمر، فإنَّ الكتابة عبر النوعية، أو ما يُسمى (التعددية الإجناسية) "هي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، تحتويها في داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه "قصة –مسرحًا– شعرًا" على سبيل المثال مستفيدة أيضًا، أحيانا، من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى، ونحت، وسينما، ومعمار"[3].

وهذا يعني، عدم جدوى محاولة تذويب الأجناس، ويؤكد على أهمية انفتاحها على بعضها، بتوليفة متناغمة، دون إلغاء خصوصية الجنس الأدبي الواحد.

---

[1] كمال الرياحي: حركة السرد ومناخاته 14.

[2] السابق 14 .

[3] عالم الفكر : العمارة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2006، 314/34 .

# الفصل الأول

# الحدث و الشخصية

## الحدث والشخصية

### الخطاب الروائي من حيث الشكل والمضمون:

تقوم الرواية الحديثة بأعباء مضاعفة عمّا كان عليه وضع الرواية التقليدية، وربما يرجع ذلك إلى بعدين، أولهما: تعقد الحياة بنواحيها المختلفة، وثانيهما: وجود متلقٍ مثقف ومحاور، أكثر انفتاحًا على الحياة مما مضى، وهذان العاملان، اقتضيا من الروائي المبدع – بشكل خاص– تطويرًا نوعيًا، أكثر عمقًا واتساعًا في إنتاج خطاب روائي حداثي، على مستويي، الشكل والمضمون، فخطا خطواته "في البحث عن الشكل الملائم، ارتاد مناطق جديدة وكشوفًا جديدة لتحقيق ذاته هو ليسير على طريق حفره ومهده لنفسه، لا طريق قدم له الآخرون، وكانت النتائج مثمرة، إذ بزغت نماذج قصصية جديدة تخطت محدودية القصة التقليدية ذات المقدمة والعقدة والنهاية" [1].

**ويرى بعض النقاد** الشكل "كنقيض للمادة ووفقًا ليلمسليف النظام التعليقي أو العلائقي الذي يتحكم في وحدات المستوين الخاصين بالنظام السيميوطيقي (مستوى التعبير ومستوى المحتوى).

وفي حالة السرد فإن الشكل الخاص بالمحتوى يمكن أن يقال إنه مكافئ لعناصر القصة (الكائنات والوقائع) وما يتعلق بهما، والشكل الخاص بالتعبير للعناصر (الجمل السردية) التي تقدم القصة وتحديدًا تراتب العرض، سرعة السرد، نوع التعليق..إلخ "[2].

وإذا عُدّ شكلٌ غير منجز، فالأولى هو عدم السعي خلف شكل عربي ثابت لها "فللمبدع حقه في أن يعيش حياته ويتفاعل مع واقعه ويشهد على عصره، ومع حريته الكاملة في أن يعيد تشكيل التراث أو يجرب من خلال تقنيات حديثة مناسبة أو يمزج بينها، أو يبتدع شكلاً جديدًا لا يفيد من هذا ولا ذاك ... وتبقى الرواية عرضة لمخاطر جمة، لأنها الجنس الأضعف الذي يفتح شهية المغامرين باستمرار"[3].

ويمكن إرجاع صعوبة نقد الشكل الروائي – بناءً على ذلك– إلى عدة عوامل، يرجع بعضها إلى مسألة الصراع بين المنَظّرين من جانب، وتعددية المصطلحات الأدبية والنقدية من جانب آخر، إضافة إلى ما يُسهم به المبدع وفق وعيه الفني وثقافته في تشكيل العمل الروائي "فإذا ما تجاوزنا العبقرية النادرة التي تحقق ما هو فريد ومتميز، فإن الروائي العادي، ذو

---

(1) ربيع الصبروت: اللغة والتراث في القصة والرواية، د . ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003، 22 .

(2) جيرالد برنس : المصطلح السردي 90.

(3) إبراهيم السعافين: تحولات السرد، ط1، دار الشروق ، رام الله ، 1996، 23.

المستوى البسيط، والذي يعجزه الأسلوب الفريد المتميز، قد يقبل على تجميع علاقات شكلية مختلفة، مما يثير وهم التجديد أحيانًا، وهو لا علاقة له البتة بالتجديد، مثله مثل التعلق باتجاه جمالي ما "[1].

وإن كان الروائي حريص على تنويع أساليبه السردية، وتطوير تقانات فنية أكثر قدرةٍ على التعبير عن حاجات الأدب والفن فذلك يتطلب منه تجديد أدواته القديمة؛ ليتسنى له فهم واقعه، والتفاعل معه، بشكل جمالي أفضل [2].

وإن كانت الأزمات التي صنعتها الحضارة الحديثة قد خلقت مبدعاً متمرداً " إلاّ أن حالات التمرد الإبداعية تظل تتسم بذوات أصحابها أولاً وتعكس طبيعة الواقع الذي تعبر عنه ثانيًا " [3].

وهذا يعني، حاجة النقد الروائي الحديث إلى نقاد ذوي وعي فني متطور، لديهم القدرة على تفعيل مفاهيم ونظريات نقدية، تتواءم ومعطيات الخطاب الروائي الحديث، مستوعبة طبيعته الفنية شكلاً ومضمونًا، من خلال علاقة تواصلية مع أطراف العملية الإبداعية، محاورة النص نقديًّا، مع عوامله المنتجة له، والناتجة عنه، تؤكد بأن "البنية دالة، والشكل يقول.. وعليه فإن هذه الدلالة لا تتقدم إلى الضوء إلاّ بمعرفة ما يبينها. كما أن القول لا يَبين إلاّ بمعرفة ما يكوّن بنيته من فنون اللعب مما يخص البنية ويميزها بنسق "[4].

وبالكيفية التي يحيك بها الروائي نسيجه، وأدواته السردية، يخلق توليفته، إمّا تشبه الحياة الواقعية، أو التاريخ، أو الخيال، أو بعضًا من ذلك، وبمقدار ملامسة روحه، وملكاته الفنية، واندماجها في الحياة، تصفو وتستقر، وينطق خطابه الروائي، ويفصح، أو يشف، ويحول أعماق أي شخص "من حدوده المعرفية المحدودة إلى (شخصية ) روائية نموذجية، والتحول بالمكان من حدوده الظرفية أو الجغرافية إلى كائن له علاقات تؤثر فيه ويؤثر فيها، فيصبح العمل الروائي بُعدًا فنيًّا، والتحول بالحدث أو الزمان المحدود المعرفي إلى زمان شبه فلسفي له أبعاده الفنية الأبعد والأعمق، والتحول باللغة من مجرّد علاقات نحوية صرفية في التعبير عن المادة المعرفية إلى أسلوبية سردية فنية...وبهذا التحول تكتسب الأبعاد الانسانية والمكانية والزمانية واللغوية بُعدًا جديدًا وقيمة جديدة ومعنى أو دلالات جديدة في التشكيل الروائي الفني"[5].

---

[1] نبيل سليمان : حوارية الواقع والخطاب الروائي، ط2، دار الحوار، سورية، 1999، 15.

[2] راجع شكري عزيز ماضي: الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، ط1، دار الشروق، رام الله، 2003، 49.

[3] إبراهيم السعافين وآخرون : الرواية الأردنية، ط1، أزمنة، 1994، 77.

[4] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط 2، الفارابي، بيروت، 1999م،18.

[5] عبد الرحمن ياغي : في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية، ط1، دار الشروق، رام الله، 1999م،129.

وخاض المبدع الفلسطيني صناعة خطابات روائية حديثة تشكلت بعد أوسلو- تحديدًا- بأبعاد إنسانية اتسمت بالاتساع والعمق، ونسيجٍ، يغامر برفضه أن يكون صدى للواقع، رغم تغلغله في خلايا، وثغرات نفسه، ووعيه، فيلمس إدراكهم "أن جلال الموضوع أو جلال القضية، لا يضمن لهم التفوق في الإبداع، إلاّ إذا تحوّلوا به إلى (مضمون) إبداعي فني له تأثيره وعلاقاته" [1].

ويرى "مالكوم برادبري" ، أن الخطاب الروائي اليوم، ينأى عن المرجعية التاريخية أو النزعة الفردية، المؤسسة على وجهة نظر مسبقة، وإنتاجه ينبع من أن "وعي مؤلفه، مشروط ومحكوم ليس بالشخصيات أو بأبعاد مخططة مسبقًا، ولا بأنساق من القيم والتعاطف، ولكن بإيقاع الإنشاء نفسه بحيث يصبح النص حدثًا مكتفيًا بذاته" [2].

إلا ّ أن ذلك، لا يعني من منطلق قضية التجنيس الأدبي، إهمال أيٍّ من هذه المحاور التي تشكل وعيَ المبدعين بالزمن في اتجاهين، أحدهما يمتد نحو التراث، والآخر يتطلع إلى الحاضر المعاش، امتدادًا نحو المستقبل؛ لذا يرى من منطلق وعيهم بأصالة التراث العربي، بأنهم يهتمون "بمسرحة القصة ،ثم يخضعونها للدراسة لمعرفة مدى استفادتها من الأجناس الأدبية الأخرى، ويبحثون عن الأصول التراثية العربية للقصة، وتأثير المقامة وألف ليلة في القصة الحديثة، والمورثات الشعبية في القصة، والرمز والأسطورة، وتأثر التحولات الاجتماعية في القصة"[3].

كما يُلمس تحولاً، من الرتابة والوحدة القصصية الواحدة، إلى ما يسمى بالوحدات القصصية، تتخطى حدود التقليد؛ لتمتلئ من هذا التنوع والامتداد "بدلالات وأبعاد ورؤى كثيرة وغنية، متنوعة وخصبة من خلال تعدد هذه الوحدات وانفصالها الشكلي وخصوصية كل منها بموضوع خاص بها .." [4].

**كما أن اعتماد** النسيج السردي على تقديم وتأخير الأحداث، أو تكسير وتيرة السرد بعيدًا عن التتابع الخطي، يقدم نوعًا من التفاعل الخطابي، الذي يجمع ما بين الإثارة والتشكيل الفني، الجمالي "بيد أن انتظام القصص على هذا النحو أو ذاك لا يقتصر دوره على هذا المستوى الجمالي، وإن كان أساسيًّا فيه، بل إنه يتعداه إلى المستوى الدلالي ليعبر عن وجهة نظر ضمنية أو خيار غير مصرح به إزاء المروي والمروي له . يدخل هذا البعد الدلالي في علاقة جدلية مع

---

[1] عبد الرحمن ياغي : في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية 174.

[2] مالكولم برادبري : الرواية اليوم 15.

[3] ربيع الصبروت : اللغة و التراث فى القصة والرواية 23ــ 24.

[4] السابق 22 .

ذاك المعلن أو الممكن استخراجه من التشكل البنيوي والأداء الحدثي قد تكون علاقة تنافر وتنازع أو تجانس وتضافر لا يمكن الاستخفاف بمضاعفاتها "[1].

وقد تجاوزت الخطابات الروائية الحديثة حدوده، بارتباطه بفن الشعر والسيرة الذاتية، الخرافة، القصة القصيرة، حيث تبنَّى نسيجها السردي فنونًا أخرى ربطتها معه علاقات حميمية " فغازلت فن الرسم، وفن النحت والفن الرابع (المسرح) والفن السابع (السينما)، وثامن الفنون (التصوير الشمسي)، وفن الرقص، وفن الموسيقي. تطورت هذه العلاقات وأصبحت ظواهر سردية لافتة... والحق أن الرواية لا ترتكب بهذه الممارسة خطيئة أو انحرافًا، لأنها أصلاً لا يمكن إلاّ أن تكون حوارية، إنها فن التنوع بامتياز. وفن الاحتواء بلا منازع "[2].

والتنويع بين الأجناس الأدبية له متطلبات، كما عليه واجبات، تنهض بها تقاناته وأساليبه السردية، إذ تؤدي "دورًا رئيسيًا في توازن البيئة الروائية برمتها .وتختلف هنا ظاهرة التدخلات المباشرة والتعليقات المفسرة والحشو الذي لا مسوغ له، ويختفي الكاتب لتقديم المادة الروائية بموضوعية فنية لتحقيق التأثير والإقناع الفني . وكثيرًا ما يستخدم ضمير المتكلم بدلاً من ضمير الغائب أو نلحظ تعددًا في الرواة وتنوعًا في الضمائر... وبسبب اهتمامها بالجوهري والباطن فإن لغتها لغة إيحائية تصويرية بعيدة تمامًا عن التقرير والمباشرة. وتهدف الرواية الحديثة – وهذا مهم ودال جدًا إلى التأثير في القارئ عن طريق تقديم "الحقائق النوعية الفنية" بصورة مقنعة" [3].

ويرى "ديفيد لودج"، أن تقسيم الخطاب الروائي إلى فصول أو مشاهد أمرٌ ضروريٌ "كما لو أنه يماثل في حتميته انقسام الكلم إلى جمل وفقرات " [4].

وهذه ضرورة فنية، تشكل مجرًى لنهر الرواية المتدفق" يعطي القصة، والقارئ، وقتًا لالتقاط الأنفاس خلال الفواصل التي بين جزيء وآخر؛ ولهذا السبب كان تقسيم الرواية إلى فصول يفيد المؤلف لتميز الانتقالات بين مختلف الأزمنة أو الأمكنة في الحدث " [5].

ويلاُحظ تركيز الاهتمام بالسطر الأخير في نهاية الفصول، وكأنه السطر" الذي يسبق إنزال الستار في المسرحية من أجل تكثيف أثر المفاجأة والتشويق ... ويمكن أن يكون بدء فصل جديد ذا أثر تعبيري أو بلاغي، خاصة إذا كان يسبقه نص تقديمي في شكل عنوان أو اقتباس. أو

---

[1] سامي سويدان : في دلالية القص وشعرية السرد، ط1، دار الآداب، بيروت، 1991م ،164.

[2] كمال الرياحي : حركة السرد الروائي ومناخاته 127.

[3] شكري عزيز ماضي : الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين،50-51 .

[4] ديفيد لودج : الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م،185.

[5] السابق 185 . يوجد خطأ لغوي في الأنفس ، والصواب : الأنفاس، وخطأ في كتابة (جــزْء) ، فــالهمزة متطرفة مسبوقة بحرف ساكن .

ملخص للمحتويات، فعناوين الفصول عند "صموليت" مثلاً تشبه مقدمة الأفلام، فهي تغري القارئ بوجود حدث مثير، وهي " تفشي" إلى حد ما، تطور أحداث القصة مسبقًا، ولكن دون إعطاء تفاصيل تكفي لقتل اهتمامنا بها، ولاشك أن مقدمات الفصول هذه تنقل مذاق قصته، سريعة ومهتزة وعنيفة "[1].

وتتمايز طرق ومسميات أقسام الخطاب الروائي ما بين " "كتب" أو "أقسام " فصول مرقمة فروع مرقمة أو غير مرقمة، ومن الواضح أن بعض المؤلفين قد أولى هذا الموضوع عناية وتفكيرًا كبيرين، وسعى جاهدًا للوصول بالشكل إلى نسق معين " [2].

ويأتي تقسيم البناء السردي إلى وحدات سردية أصغر من الوحدة الكبرى، مؤثرًا في إيقاع القراءة "ويبدو هناك بعدان لهذا الموضوع :

**الأول** هو توزيع وتقسيم النص، من حيث الحيز الصرفي، إلى وحدات أصغر، وهذا ما يشكل عادة على البناء أو المعمار السردي ككل ويؤثر بعض الشيء على إيقاع القراءة . والفصول تماثل المقطوعات في الشعر فيما يتعلق بإبدائها قدرًا معينا من الاتساق، والبعد الثاني هو دلالة الألفاظ: إضافة مستويات للمعنى والتضمين والإلماح عن طريق عناوين الفصول ومقدمتها، وغير ذلك "[3].

تآلف ذلك، يحقق للروائى نسيجًا أكثر حيوية وفاعلية، وحيث تختلف أدوات الروائى الفنان عن الرسام، أو الموسيقى... في إنتاج إيقاع خاص لخطابه، يرى اعتماده " في تشكله وتعامله مع أدواته وموضوعاته على توظيف الإيقاع فيه الأمر الذي يجعل العمل الفني محكم البناء منسجم الشكل والمضمون " [4].

وهذا بدوره يقود إلى فهم أوسع لدور الإيقاع ، فكأنه منسق فني، أو العصارة التي تفرز كيميائيتها في الطعام ؛ لنتمكن المعدة والنفس من هضمه ، والإفادة منه.

وخلاله تتعاضد الشخصيات في مساحات من الزمكانية المتحركة، وتقبل اللغة بمبسم رامزٍ محلق، ويسري التفاعل العلائقي بين حبيباته، كوميض البرق، يخطف الفكر والأبصار.

ومن المشكّلات الهندسية، النجمة الفاصلة بين الفقرات السردية أو الفصول، يُسميها لودج بالفواصل "والفواصل بين الفروع تعمل في الواقع عمل " القطع " في السينما " [5].

---

[1] ديفيد لودج: الفن الروائي185 .

[2] السابق 187 –188.

[3] السابق 188.

[4] أحمد الزعبي : فى الإيقاع الروائي، ط1، دار الأمل، عمان، 1986، 8.

[5] ديفيدلودج : الفن الروائي 189 .

وبالنسبة للاستهلال، فمهمته الفنية هي "وضع القارئ في الجو العام للرواية، أو التركيز على ناحية ما فى نصه تسعى إلى تبئيرها. ويكون نص الاستهلال منسجمًا مع رؤية الكاتب لنصه" (1).

وربما ينوّه الروائي بكلمات، يقصد من ورائها تنبيه المتلقي إلى أمرٍ مهم في النص الروائي "وهي محاولة لتوجيه القارئ قبل قراءة النص إلى حيث يريد الكاتب سعيًا من الكاتب للتحكم بعملية القراءة، وإبعاد القارئ عن تأويل النص، عكس ما يعلنه المؤلف "(2).

أمّا تشكيل النهايات، فيحتاج إلى موهبة، تتخطى أكثر الفجوات التي قد توقع الخطاب الروائي ومبدعه، في بئرٍ فسد ماؤه، إذْ تُشكّل "أضعف نقطة عند معظم المؤلفين بيد أنّ بعض الخطأ يكمن في طبيعة النهاية ذاتها، التي هي في أحسن حالاتها شيئًا سلبيًا" (3).

ولكن، هل تلخص الخاتمة في جملةٍ، أو مقطعٍ أخير من الرواية ؟

ومتى تعد الخاتمة مفتوحة ؟ " ليست الخاتمة بالضرورة هي الجملة الأخيرة، أو المقطع الأخير من الرواية، وقد تبلغ الأحداث نهايتها، ويستمر الراوي في الكلام معلقًا على الأحداث، أو مقدمًا مغزاها، فتكون الخاتمة مقفلة، وقد ينقطع كلام الراوي قبل الوصول إلى نهاية الأحداث، ومعرفة مآل الشخصيات فتكون الخاتمة مفتوحة. والخاتمة المغلقة أقرب إلى رضى القارئ، لأنها تجيب عن كل أسئلته، فتدخل الطمأنينة إلى قلبه، أما الخاتمة المفتوحة فمشرّعة على احتمالات متعددة، لذا يقوى فيها التشويق، ويشارك القارئ في التأليف، من خلال تصور النهايات التي ترضيه" (4).

يتضح مما سبق، الحاجة إلى التكامل الفني في توظيف تقانات السرد الروائية؛ من أجل فهم كينونة العمل الروائي، فهو يكسبه مصداقية فنية، ويكون منهلاً للناقد الموضوعي .

ولباختين موقف معارض ممن يعزلون دراسة الشكل عن المحتوى حسب قوله "أي الدراسات الأيديولوجية الخالصة والدراسات الشكلية الخالصة .

ضمن الفئة الأولى من الدراسات يتمثل الخطأ الشائع في عزل عنصر واحد من عناصر العمل، عبارة أو شخصية، ومواجهة تلك العبارة أو الشخصية بمقابلها في الحياة الاجتماعية دون

---

(1) عالية صالح : البناء السردي في روايات إلياس خوري، ط1، أزمنة، عمان، 2005، 247.

(2) السابق 247.

(3) ديفيد لودج : الفن الروائي 250 .

(4) عالية صالح : البناء السردي في روايات إلياس خوري 251 .

الأخذ في الحسبان تلك العلاقات الناجزة بين ذلك العنصر وبقية المكونة للعمل، بينما تجدد هذه العلاقات وحدها المعنى [ الفعلي ] للعمل " (1).

هذا وتناول الخطاب الروائي "شكلاً ومضمونًا" من قبل الناقد، يتطلب منه تحقيق توازن وموضوعيّة في أسلوب وأسس تناولهما، فالإسراف "في تغليف الفكرة بشكل هش، والبحث عن الغريب والعجيب والمدهش ينبغي ألا يصرفنا عن حقيقة الرواية باعتبارها عملاً فنيًا أو عالمًا جميلاً مبتدعًا يثير فينا الأفكار والمواقف والأحاسيس، ويبعث فينا تداعيات الزمن بامتداداته وأبعاده وتقاطعاته .فكل الهندسة الشكلية والحرفية الصنعية لا تستطيع أن تحقق النجاح لعمل روائي تغيب عن الروح "(2).

**ومن هنا** فالتعاطي مع المنجزات الروائية الحديثة، في النوعية، وكيفية التطبيق لتقاناتها السردية، يقتضي الحذر، كونها " ليست عناصر شكلية أو خارجية وإنما هي ملمح من ملامح التطورات الحضارية الغربية سياسيًا و اقتصاديًا واجتماعيًا وثقافيًا تعكس حركة الفكر والفلسفة في الغرب، ولذا علينا أن ننظر إلى هذه المحاولات بحذر شديد، وإلاّ أفقدنا العمل الإبداعي (أقصد الروائي ) أهم خصائصه " (3).

والمبدع القادر على تفجير أسئلة مفتوحة، على إجابات متاحة – ممكنة – أمام المتلقي، يفتح بدوره آفاقًا من القراءات والتحليلات النقدية، بما يتلاءم وطبيعة وعي المتلقي، ومتطلبات العصر الراهن، بل وحركة التغير المجتمعي بمعتركاته كافة، و هذا بدوره يحتاج من الأطراف المعنية بالعمل الإبداعي قدرة واعية في مواجهة مجتمع، بل عالم تسيطر عليه القطرية، أو الذاتية الفردية "ومن الإنصاف أن نقول إنه رغم اللون الرمادي الذي يمتد إلى نهاية الأفق، فإن الرواية سعت لتجاوز هذا الواقع بالسؤال عن واقعها وهويتها "(4).

والوعي بالواقع لا يعني تسجيله بحرفية خارجة توًّا من ممر الحواس، وتسجل، وتوثق، بشكلٍ يحرّف الواقع، فالخطاب الروائي الحداثي يختار أسلوبًا ذا خصوصية تعبيرية، وهذا "يعني الوعي بتأدية دور محدد يتم تجسيده من خلال ما يفرضه هذا الدور من سمات و خصائص وصفات نوعية محددة "(5).

---

(1) تزفيتان تودوروف : المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، ط 2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، 77.

(2) إبراهيم السعافين : تحولات السرد 21 .

(3) السابق 21 .

(4) مصطفى عبد الغني : قضايا الرواية العربية ، د . ط ، الدار المصرية اللبنانية ، د . ت ،11 .

(5) شكري عزيز ماضي : الرواية والانتفاضة ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2005، 241 .

**العنـــــوان :**

العنوان، كضرورة فنية، يأتي خادمًا للعملية الإبداعية برمتها، فلم يعد مجرد هوية عبور إلى المتلقي، أو اتخاذه مفتاحًا لأبوابٍ مغلقة الدلالة، إذْ تطورت نظرة النقد الحديث له، بدءًا بتسليط الضوء على العنوان الخارجي للخطاب الروائي، والذي يمثل خصوصية لا تتكرر غالبًا ضمن العناوين الفرعية، وهي بمجموعها، تشكل جزءًا فاعلاً في منظومة الخطاب الروائي، تتكامل مع المقدمة، أو التنويه، فكلمة الناشر، التعليقات أو التلخيصات التي تشحذ همة المتلقي أول كل مشهد أو فصل، إضافة إلى رسومات وقواعد ترقيم تنتشر في مساحات الخطاب ككل، مما يكسبها – أي العناوين – سمة التمرد على التقليد و المباشَرة، و نبذ الدلالة السطحية.

وتتضح الصورة بشكل أفضل من خلال التعريف المعجمي والنقدي، ففي المعجمي "وعنَّ الكتابَ يعنُّه عنَّاوعَنّنه كعَنْوَنَه، وعَنْوَنْتُهُه وعَلْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من المعنى. وقال اللحياني:

عنَّنتُ الكتابَ تعنيناً وعنَّيتُه تعنِيةً إذا عَنْونْتَه، أبدلوا من إحدى النونات ياء، وسُمِّي عُنواناً لأنه يَعُنُّ الكتابَ من ناحيتيه... ويقالُ للرجل الذي يُعرِّض ولا يُصرِّحُ: قد جعلَ كذا وكذا عُنواناً لحاجتِه ... قال ابْن بري: والعنوانُ الأثر"[1].

وتختلف رؤية النقاد حول أهمية الدور الذي يقوم به العنوان، فيما تتقارب وجهة نظرهم في الكيفية التي يحقق خلالها العنوان دوره الوظيفي، وإنما يتم ذلك بعد وصول المرسلة أو مضمون الخطاب الروائي إلى المتلقي وتتوزع مؤشراته ودلالاته تبعًا لبؤرة وعي المتلقي، والتي تقوم بدور المستقطب لهذه الدلالات، فيقوم بتحليلها، ودراسة أبعادها وفق رؤيته الخاصة من جانب، ومعطيات العنوان من جانب آخر، ويشكل بذلك ضرورة كتابية بديلة عن" غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية، أي بنصبه، يؤسس سياقاً دلاليًا يهيئ المستقبل لتلقي " العمل " "[2].

والعناوين المشفَّرة، تجتذب المتلقي وتنقله إلى عالم من سحر الخيال" وبخاصة تلك النصوص التي تعتمد الغرائبية، ومفارقة الوجود التنفيذي إلى التحليق في أفق الوجود الغائب أو الأسطوري، وفي هذا السياق كثيرًا ما يدخل (العنوان) دائرة الإلباس، وهي دائرة أثيرة عند كثير من المبدعين "[3].

---

[1] ابن منظور : لسان العرب 294/13.

[2] محمد فكري الجزار : العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، د . ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، 45 .

[3] محمد عبد المطلب : بلاغة السرد ، د . ط ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ليبيا ،2001 ، 20-21.

والعنوان المراوغ يحتال على المتلقي فيجعله "يتحرك دلاليًا حركة مزدوجة بين (الإضاءة والعتمة)، على معنى أنه– أحيانًا– يكشف عن ناتجه الدلالي من القراءة الأولى، وأحيانًا أخرى ينغلق على ذاته ولا يكاد يفصح عن هذا الناتج إلاّ بعد مجاهدة، وبرغم المجاهدة، فإنه قد يحجب ناتجه، وعلى القارئ أن يستقبل العنوان في هذا الأفق المزدوج، ويتحمل هذه المراوغة الإنتاجية، حيث إن العنوان يسمح بكشف دلالة بعينها، لكنه سرعان ما ينفيها، وذلك راجع إلى الاختزال البالغ الذي يسيطر عليه"[1].

ولصياغة العنوان شروط أهمها أنه " يفرز معاني جمالية وتجليات خاصة لدى كل قارئ بحسب تصوراته وخبراته وحالته الذهنية وقت القراءة إن هذا العنوان يحمل رؤية للعالم لا تخص المؤلف وحده، لكنها تقع أيضًا على محور اهتمام القارئ، فتتحقق في العنوان وظائف الإغراء والتحريض للقارئ، فضلاً عن وظيفة التعيين والإخبار. ويحمل العنوان بلا شك شحنات دلالية لا تحملها مفرداته فحسب، ولكن موحيات المعاني التي يثيرها في النفوس، والتي تبدو مفاتيح تأويلية لقارئ الرواية"[2].

وكل معنى يُولد، قابل بدوره لتوليد معانٍ، ودلالات مستجدة، لا تنتهي .

وتختلف الزاوية التي يتناول خلالها الناقد المحترف دراسة العنوان، عن تلك التي للمتلقي" والعناوين جميعًا تشع إيحاءات تزداد أو تتعدد بسبب ثقافة القارئ، وتكتسب طاقتها الترميزية من تجاربه وملكاته، بيد أنها تحتفظ بقدر من الإيهام وعدم التثبت بحيث تفاجئنا بفحوى مختلف، أو متناه في الذكاء عندما تخضع لتحليل ناقد أو متذوق مرهف الحس "[3].

وقد يدخل العنوان ضمن دائرة التفاعل النصي بين النصوص الثقافية على اتساعها، إذْ يستحضر المتلقي ما يتفق أو يختلف، ويبتعد أو يقترب معه لفظًا، أو دلالة، فتتولد ضمن منظومته الفكرية تلاقحًا من نوع خاص .

وعلى مستوى الخطاب ذاته فالعنوان يمتاز سيميائيًا " بعلاقة ارتباطية عضوية مع النص، مشكلاً بنية تعادلية كبرى تتألف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية هما: العنوان/ النص "[4].

وهذا يعني، تكاملية العنوان كمناصٍ مجاورٍ للنص على فضاء الصفحة، مثلما هو متكامل مع نصوص أخرى مغايرة .

---

[1] نورة آل سعد :أصوات الصمت ، د . ط ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، 2005 ، 143.

[2] السابق 143 .

[3] السابق 142.

[4] ناصر يعقوب : اللغة الشعرية ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 2004 ، 100 .

**المضمـــون :**

هناك رؤية تؤيد أسبقية الأدب في خلق وعي ثقافي وعملي قادرين على التغيير، إلاّ أن هذا التغيير لا يُعتدُّ بكماله؛ لكونه يشكل طرفًا واحدًا من أطراف التغيير، ولا تكتمل فاعليته "إلاّ من خلال عمل سياسي واقتصادي واجتماعي . الأدب ليس بديلاً للسياسية، إنه وجه آخر، إنه الرافد الأساس "[1].

ويستطيع المبدع تفجير أسئلة ممتدة أمام المتلقي، فيفتح من خلالها آفاقًا من القراءات والتحليلات النقدية، بما يتلاءم وطبيعة المتلقي، ومتطلبات المجتمع، بقضاياه وهمومه، سواء أكان ذلك مجتمعه المحلي أو الإنساني، فالانفتاح على وسائل تقنية متطورة، أعطى المجتمعات قدرة على التواصل والمشاركة.

وفي رحلة البحث عن الذات، الهوية، القومية، يُلحظ تحولٌ واعٍ عن محدودية الرؤية، أو تأطير الإنتاج الأدبي بحدود القطرية، في اتجاه المصلحة القومية والإنسانية، وإن كانت مدمجة مع حسٍّ وطنيٍّ مترسب في قاع النفس المبدعة، تكسبها مذاقًا خاصًّا مُلوَّنًا بهموم شعبها وآماله .

ورغم أن معنى الوطن، ودلالة القطر الواحد، لا يلتقيان مع مفهوم القومية، إلاّ أن الوطنية ذاتها تقوى "وتتعمق في الوجدان كلما حرصت على التعبير عن نفسها بلغة (الأمة) العربية "[2].

وقد امتدت أقلام المبدعين الفلسطينيين، خاصة المغتربين منهم؛ لتخط خطابات روائية ملونة بالسير الذاتية والجماعية، عبَّروا خلالها عن مرارة تشردهم وضياعهم، خاصة بعدما صُدموا بشروط أوسلو، التي ميَّعَت أحلامهم، فلا هي بقيت متوهجة، ولا هي أطفأت شوقهم إلى وطن حرٍّ، وعودة محمودة، فتفاقم شعورهم بالغربة، وتصدعت آمالهم، ثم ذُبحت على أعتاب الخيبة، مما أحدث بدوره شرخًا في الصف الفلسطيني ، ما بين مؤيد لأوسلو، أو معارض لها.

وقد أقبل عدد من روائيي فلسطين، على كتابة خطاباتهم الإبداعية وسط هذا الوضع المتأزم، مكابدين مشاعر الضياع والتخبط السياسي في تاريخ الوطن الحاضر، والقطاع يضم بين جنباته أشباه محررين، عزلة قرضت كل شيء، داخل وخارج الخط الأخضر، تلك الحدود المضيَّعة، ومحاولات التهجين مشمرة، تطال الوطن من أدناه إلى أقصاه، تحت هذه الظروف والمشكلات السياسية وما يتبعها، اشتعلت انتفاضة الأقصى، فأضافت ظلالاً جديدة من البؤس والشقاء، وجاء التعبير عنها "محفوفًا بمزالق عديدة فالانتفاضة فعل إبداعي جماعي وهو فعل

---

(1) عبد الرحمن منيف : الكاتب والمنفي، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992 ، 185 .

(2) مصطفى عبد الغني : الاتجاه القومي في الرواية العربية، ط 2، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب، 1998، 395.

متميز ومتوهج ومصبوغ بالدماء الحارة والقمع والهدم والتحدي والإصرار والصمود. وربما بدت فعاليات الانتفاضة غريبة مدهشة لكثيرين إلى حد الانبهار، فالحجر يواجه الدبابة والطائرة وأحدث آلات القمع والفتك. وكل هذا قد يدفع البنية الروائية نحو الوصف والتسجيل والتوثيق وهو ما يؤدي إلى التكرار لا إلى تجاوز اللحظة"[1].

وقد جاءت الانتفاضة بأبعادها الإنسانية، والسياسية القهرية، بما قد يدفع بنيتها الروائية "إلى تجسيد رؤية شمولية لا رؤية أحادية وإلاّ فإن البنية الروائية ستندفع نحو التصوير الأفقي لا الرأسي ونحو إثارة الحماسة والانفعالات بدلاً من إثارة المزيد من الأسئلة والتساؤلات. فالتعبير الروائي عن الانتفاضة يحتاج إلى ما وراء الأحداث وما وراء الشخصيات، أي رؤية جذور الفعل الإنساني وتوجهاته، كما يحتاج إلى خبرة اجتماعية وفنية، وامتلاك مفهوم محدد للأدب بعامة وللرواية وفلسفتها ووظيفتها بخاصة " [2].

إذن، فالروائي المبدع يحتاج إلى وعي مشبع بتاريخ حضارته، وقيمه، وهمومه العربية؛ ليحتفي إبداعه الروائي برائحة هذا الوعي، ويتمرد عبره على عقدة الغربي المألَّه، مما يعني صقل هوية أدبية عربية، تشتعل بالحس الإنساني، وفي ذات الوقت تتشرب ما يناسبها من أطروحات الغرب، لا العكس.

وتنتقد نورة آل سعد من ينزعون إلى التجديد اللاهادف، وعلى حد قولها "إننا نحتفل بأطروحات الغرب الواحدة تلو الأخرى بصورها المشبعة بتناقضات الغرب وأوهامه؛ لأننا لا نملك أن نحتفي بهمومنا وأن نوظف نصوصنا لتصب في تصحيح أوضاعنا، وأن نناقش بفاعلية كل أشكال القمعيات الكبرى "[3].

ويبدو أن الناقدة، تكابد محاولات الطمس الثقافي، وحرية التعبير كغيرها من نقاد يعانون من الرفض لفكرة العودة إلى التراث، وحرية التعبير عن واقع منهوك القوى، إلا أن ذلك بدوره لا ينبغي أن يؤدي إلى الوقوف على الأطلال، وبكاء الحال بماضيه وحاضره، بل ليسلط الضوء، ويعرِّي ظلمة التحيز تجاه كل ما هو غربي، يؤتى به جاهزًا للأكل بقشوره .

وإذن، ألا يحق التساؤل، إن كانت المعدة العربية جاهزة لاحتواء كل ما في سلة الغرب من طعام فاسد أم خيّر، محرم أم حلال؟! وهل يتوجب تجريد الأدب من القيم؛ ليعد ضمن النصوص الحداثية ؟! ثم هناك خطابات روائية فلسطينية نجحت في اختراق الشرنقة؛ لكنها ما زالت في ميزان النقد لدى المتشددين، في طور النمو والحبو.

---

[1] شكري ماضي : الرواية والانتفاضة 241 .

[2] السابق 241.

[3] نورة آل سعد : أصوات الصمت9.

فلماذا لا يعد العرب سوى مجربين، رغم مرور أعوام على خوض تجربة الكتابة الروائية؟!

وتعود الناقدة؛ لتفتح طاقة من الأمل، والتحرر الفكري أمام من يألفون عمق نظرتها، ونفاذ رؤيتها، وتخص الرواية، كجزء من منظومة الحياة الفكرية والأدبية المعاصرة بوجهيها النظري والتطبيقي "أمّا الرواية فقد خبرت انكفاءً متعمدًا إلى الداخل بحثا عن مذاقها الخاص وملامحها الشعبية وتاريخها غير المدون، ضمن مشروع هيأ تربته كتاب الحساسية الجديدة في السبعينيات، ومضى بعضهم فيه شوطًا أبعد من البعض الآخر.عندما تسعى الرواية العربية إلى استلهام التنوع السردي بكل تجلياته وأساليبه وآلياته في التراث القصي العربي، وتحاول إعادة إنتاجه مهجنًا أو مستعادًا أو مهذبًا، فإنها تُخلق بجناح واحدٍ فحسب، لأنها محاولات تفتقد انبعاث الشرط الموضوعي للمجتمعات التي تسكنها الرواية العربية "[1].

ما سبق، يؤيد أهمية المضمون الفكري والثقافي للخطابات الروائية،– تقليدية، أم حداثية– وهذا بدوره لا يتعارض مع نظريات التجنيس الأدبي، سواء من حيث المؤيدين للفصل النوعي بين الأجناس، أو الدمج بينها، إذْ إنه لا يضلل الخطاب الحداثي عن هويته الأدبية، وحرية الخيال، وتمثل نظريات الغرب، وهو أيضًا يطلق العنان لخيال المبدع وملكاته في اتجاهين، أحدهما ارتدادي، والآخر تقدمي، وذلك من منطلق الوعي، لا التخلف، وتمازج الأزمنة، لا تنافرها، وإلا "كيف يمكن أن تنجح الرواية في الإفلات من الحصار والانطلاق إلى الآفاق؟ كيف تقهر مثاليتها و هامشيتها وانغلاقها و فردانيتها ؟

حتمًا بأْن تنفتح على العوامل والأجناس الأخرى والأشكال السردية في الفنون والآداب الأخرى، فتستعير من التشكيل وتقنيات السينما ودهاليز علم النفس وكل صنوف المقابسة والتناص والإسقاط التاريخي وحتى المدارسة الأنثروبولوجية، بالتوجه نحو الجيوب الثقافية والجماعات العرقية والطائفية"[2].

فمن وظائف الخطاب، أنه يشف الواقع، ويلمس مواضع خفية، فيؤجّج الألم ويطهره، مما يعني أيضًا استحواذه على لحظات حياتية من عمر القارئ، حلوة ومُرّة، تستثيره في مكامن متعددة، وتولد استجابات متعددة، تتراوح بين هذه المشاعر، والتمرد عليها، أو رفضها، أو ربما ما هو أبعد من ذلك، حيث إنّ القراءة للمتعة، أو لمجرد الشطحات الخيالية في الرواية التقليدية أو ما بعد الحداثية، لا يعتد به ضمن منظومة الفكر الأدبي .

وهذا، لا يعني تفرده بالواقع دون الخيال، وان اختلفت نسبة تمازجهما.

---

(1) نورة آل سعد، أصوات الصمت 26.

(2) السابق 26– 27.

ووسط هذا التضارب النظري، والشتات النقدي، تستشف الباحثة مضامين خطابات روائية حداثية لمبدعين فلسطينيين، دعتها ضرورة البحث، إلى تطويع أدوات نقدها، مع تنوع تقاناتهم السردية، ومن هنا، جاءت صعوبة التطبيق المنهجي الدقيق، وحسْبُ الباحثة التماسها لمضامين واسعة، تآلفت مع الشكل في عملية تطويع تبادلي بينهما، بحيث لا يُستغنى عنهما في عملية النقد القائمة.

وسيأتي الحديث عن ظاهرتي الاغتراب، ونقد الذات، على اتساع مفهوميهما، كمادة أساس لنقد الخطابات المعنيّة، ضمن إطار (الشكل والمضمون)، ولحاجة هذه الدراسة للإحاطة بهما إحاطة موضوعية شاملة، تلتمس أهمية تحديد الإطار الدلالي لظاهرة الاغتراب، إذ تعني "تحويل شيء ما لملكية شخص آخر. كما ترجع إحدى الاستخدامات التقليدية لهذا المصطلح إلى الانجليزية الوسيطة المستمدة من اللغة اللاتينية حيث تستخدم كلمة **alienato** للدالة على حالة فقدان الوعي أو شلل و قصور القوى العقلية" [(1)] .

وامتدادًا إلى الظروف الراهنة، فإن "الإنسان العربي– وخاصة الفلسطيني– يعاني من سلسلة متنوعة من المخاوف، فهو يواجه الخوف من الاستعمار، ومن الصهيونية، والخوف من الضغوط الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، والخوف من القهر ومن السلطة ... ويصاحب كل خوف ألوان من القهر والقمع والإكراه والتعذيب، وهذه كلها تؤدي إلى أن يصبح الإنسان مغتربًا في أرضه ووطنه" [(2)].

ويلمس خلال الفترة التاريخية التالية لأوسلو، قطوفٌ أخرى من الأشكال والمضامين التي جاءت متحررة من تحريف الواقع، بينما نأت عن هذا الخط خطابات أخرى وبشكلٍ نسبيّ.

**وفيما يلي، تتناول الباحثة أهـم الخطابات الروائيــة الممثلة للجانبين :**

**اليســـيرة :**

خطاب من القطع المتوسط، يحمل العنوان اسم قريةٍ فلسطينيةٍ هُجِّر أهْلُها؛ بسبب الاحتلال الصهيوني، مؤلفة من جزأين، نافست اليسيرة بملامحها الزمانية والمكانية شخصيات اليسيرة، أما جزؤها الثاني، فأشبه بملحمة أسطورية تحكي قصة الكنعاني الأول، من عمره الغض، يشبع الجزء الأول بمؤشرات حضارية، وأساطير تراثية، تعزز خيال المتلقي بمساحات أوسع، يوهم بصدق ما ورد من خيالٍ في الجزء السابق، فالعادات والتقاليد حسبما وردت بدايةً، يرجعها الروائي إلى أصولها التراثية من عهد نطُّوف الأول؛ ليشكل نقطة انطلاق؛ تعزز دافعية

---

(1) علامات في النقد : النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر 2005 ، 11 / 214 .

(2) حماد أبو شاويش وآخرون : تحليل الخطاب الروائي، ط1، الملتقى الفكري للأكاديميين، غزة،2006 12/11.

المتلقي لاستكشاف أوجه الشبه والاختلاف، والتزود من تاريخ وجغرافية المدينة، فالعنوان يحتال على المتلقي؛ لتخطي جسور العودة، واستقراء دلالاته التاريخية والسياسية بشكل أساس .

وتشكل عناوين الجزء الثاني الفرعية، رموزًا وأقنعة، تؤسس لرؤية شاملة، تمتد من المبدع إلى المتلقي، ومنهما إلى حضرة التاريخ، تُدخلهم جميعًا إلى منازله.

لقد قسم الجزء الثاني إلى مفاتيح، لكل مفتاح عنوان لمشهد طبيعي حي من عناصر الطبيعة، ممزوجة بالأسطرة والخرافات والمعتقدات ، فكان عنوانها من جنس مضمونها، وقد احتلت بعض العناوين الفرعية، مساحة أكبر بتكرارها، مما يُخلّف وعيًا لدى الملتقي بأهمية ما ترمز إليه مثالها:اليسيرة (1)،(2)،،،

ثم "الأب" (1) ،(2)، و إسماعيل (1)،إسماعيل (2).

ومن الأسماء التي تكررت في الجزء الأول والثاني: بابون، نطوف، وادي نطوف، الضبع، الزيتون، الذبح،،، ثم (اليسيرة) .

**الكوربة:**

يميد العنوان في اتجاهين : زماني، ومكاني؛ ليشكلا غلافين خارجيين لدلالة مبطنة، يكتنفها السرد، يحمل العنوان اسم مكان تاريخي، في قرية قريبة من مدينة رام الله، في الضفة الغربية، تحمل دلالات واقعية، أومأت بهزيمة فرقة من الجيش العربي المقاتل في فلسطين ضد الصهاينة.

استهل خطابه ببداية غريبة إلى حدٍّ ما، مرَّر أحداثه بواسطة معلم التاريخ، يستدعي من خلاله تداعيات الماضي القريب والبعيد، وقد لفهما الغموض "لم يلق المعلم علينا تحية الصباح، لم يُعرِّف نفسه إلى طلبته، لم يطلب إلينا أن نذكر أسماءنا كما يحدث عادة... دقّق النظر في كل واحد كأنه يقصده دون أن يكلمه .

صمت طويلا، خلنا ذلك ساعات ..."عبد الجليل"، هو معلم مادة التاريخ منذ ما يزيد عن عشرين عامًا، ويغطي عينيه بنظارة "[1].

أمّا مشاهد الرواية، فجاءت غير معنونة، والنهاية كذلك، يلفها الغموض والأسى، مغلّفَةً بالنقد للجيوش العربية التي تفرق شملها قبل أن تبدأ واجبها النضالي في مواجهة العدو الصهيوني المحتل لأجزاء كبيرة من فلسطين؛ إلاّ أن بقية الأراضي وقعت بين أيديهم بدلاً من تحريرها .

---

[1] صافي صافي : الكوربة، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 5/2005 .

تبدو الجيوش العربية، حاضرة؛ لتمنع عن نفسها محاكمة التاريخ ،كما يبدو من مشهد النمل الزاحف باتجاه النملة الكبيرة ليحرسها" كانت مجرد نملة كبيرة، لا تحمل على رأسها تاجًا، ولا تتمنطق سيفًا، ولا تحمل شارات .

سلاحها هو ملاقطها في مقدمة رأسها التي لم أرها بوضوح.

النمل كان يلتصق بها من كل الجهات بما في ذلك ظهرها .

كانت تهرب هي الأخرى ربما ظنت أن ما حدث هو زلزال، والزلزال يهز الأرض من الداخل، ويدمر البيوت من فوق الأرض ومن تحتها .."[1].

الزلزال الحقيقي، هو الهزيمة الداخلية للقوى العربية، بنيان متأرجح العزيمة، ملاقط الملكة ضعيفة، لا تقوى أمام قوى العصابات الصهيونية، وفرقهم المدججة بالسلاح، إنه نقد لاذع للذات لا يقل عنه ما جاء في رواية "**قدرون** " لأحمد رفيق عوض:

قدرون اسم لإحدى القرى الفلسطينية، استهل عوض أصالة تاريخها وأهلها من خلال ذكر اسمها في إهدائه

**"إلى أهالي قدرون ..فردًا فردًا**

**مع خالص الحب**

**أحمد** "[2].

جاءت فصول خطاب عوض، مرقمة من ثلاثة عشر فصلاً، عَنْوَن الفصل الأول منها بـــ "أم الضباع"، ولكأنها تحمل مفتاح لغز قدرون، للعلاقة الجغرافية والتاريخية بينهما .

كما وظَّف علامات الترقيم، خاصةً الفراغات، يُستشف من ورائها، وضمن المشاهد السردية، عوامل توظيفها، ففي رحلة البحث عن الآثار– في المشاهد الأخيرة تحديدًا – تأتي الفراغات كعامل حفز للمتلقي؛ لتصور مشاهد ساخنة، مليئة بالأحداث المؤسطرة التي لا يسعها الوصف التقليدي الدقيق، وتكشف كذلك عن اضطراب أعضاء العائلة في رحلة البحث عن الآثار في أرض الجد العظيم عثمان.

جاء على لسان أحد أفراد الفريق المشارك في البحث " أشعر بالزهو ....

زهو الاكتشاف والمعرفة ... لن تعرف هذا الشعور أبدًا... أشعر أني اكتشف شيئًا حبيبًا ... شيئًا من داخلي .. لي وحدي "[3].

---

(1) صافي صافي : الكوربة 130 – 131.

(2) أحمد رفيق عوض : قدرون، د.ط، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ،1995، 1.

(3) السابق 278.

أما النهاية، فمغلَّفة... تسدل ستارها على تصفية العميل علي– ابن عم لبنى– هو ورفيقه توفيق.

أمَّا"**القرمطي**" ، فهو من القطع المتوسط، مؤلف من مائتين وخمس وستين صفحة، يستهل عوض ما يلي الغلاف وبيانات النشر، بإهداءٍ مُلَّغزْ

" إلى الذين يواجهون القرامطة ..

حتى اللحظة

أحمد "[1].

وحتى هذه، دليل سياحي يختص بالأزمان والأماكن، نهايتها.. نهاية زمكانية مفتوحة، مرهونة بواقع حاضر، ومستمرة في كل زمانٍ ومكان، يعاني خلالهما شعب يواجه مجاهل العند والجبروت ، كما جاءت نهاية خطابه، مؤيدة ما جاء في الإهداء "الرواية مستمرة..." ، تبدو الدلالة غارقة في كلماته، تذوب في أخاديد الأرض والمشاعر المذبوحة .

وزع خطابه على ثلاثة عشر فصلاً، مرقمين بدون عناوين فرعية تميزها، كما استخدم التمويه والسخرية وسيلتان للنيل من خليفة المسلمين، إذ يبدو متألّهًا تارة، وفاقدًا للشرعية تارة أخرى؛ ليؤشر بإصبع الاتهام نحوه، إذ يتسبب بشكلٍ أساس في شعور الأمة العربية الخاضعة لسلطته، باغتراب يقرص الفكر والروح، حتى الأذان يبدو حزيناً؛ بسبب مشاهد القتل المستمرة، مما يشعر المتلقي بالغربة والحزن تزحفان إلى نفسه، خاصة أن علماء الأمة بدورهم هُمّشوا، وهم أنفسهم، قد رضوا بهذا التهميش، بل أسكرهم –وَهُم عماد الأمة– حب الدنيا وشهواتها .

و "**عكا والملوك**" ، من القطع المتوسط كذلك، مؤلفة من مائتين واثنين وتسعين صفحة، معنونة بفصول تحمل أسماء شخصياتٍ تاريخيةٍ مشهورةٍ : ابن جبير، قراقوش، ابن شداد، جوانا، سيف الدين علي بن أحمد المشطوب،عمر الزين، متجددات القاضي الفاضل، وقد جاء العنوان منسجمًا ورسومه الرمزية، التي أضفت على الخطاب ظلال العصر، والحقب الزمنية التي مرّت على " عكا "، أمّا الملوك، فمن هم ؟!

وأي فترة تلك التي ربطتهم بعكا ؟

وما شأنهم بها ؟!

ثمَّ، هل هم من أهلها، أم غرباء عنها ؟

ولم قرن عكا بالملوك دون غيرهم ؟!

---

[1] أحمد رفيق عوض : القرمطي، ط 1، بيت المقدس ، رام الله، 2001، 3.

هذه مكامن الأسئلة المتخفية وراء المعاني الظاهرة، وغيرها كثير، وعلى المتلقي لملمة شتاتها؛ ليؤلف بدوره منظومة دلالية يشكلها برؤيته، أو ويعيد توظيفها فكريًا ونفسيًا بشكلٍ ما .

ومن التساؤلات التي يمكن استقاؤها، وتبدو أكثر غورًا ومشقة على المتلقي لسبر كنهها:

لماذا عكا دون غيرها من المدن والقرى الفلسطينية؟!

وهل هي التاريخ الماضي ؟!

أم هي الحاضر ؟!

أهي عكا الواقع الشائك، أم هي حلم العودة ؟!

وكيف ستبتر عكا سنوات طالت من الهزيمة والضياع؛ لتولد حرّة، قوية من جديد؟!

كما ساهمت علامات الترقيم بكسر روتين الأحداث الملغومة بعوامل الهزيمة والانكسار والشعور بالضياع، وساهم الحوار في إلباسه حضورًا نفسيًا في نفس المتلقي لأي زمان ومكان، بمعنى، منحها سمة الامتداد النفسي والزمكاني .

يبدو ميل عوض إلى التكرار، نهج الحداثيين من الرواة، وإن اتخذ تكراره أشكالاً متعددة، تتراوح ما بين المفردات المعجمية، فالتراكيب اللغوية، والعبارات المهيمنة، ضمن مشاهد سردية متنوعة، تضج بمبررات الهزيمة ، وتنفر من روائح الخيانة والتخاذل ،فالأمة نخر فيها السوس، وسقطت أضراسها، فلم تعد قادرة على إتقان صنعة الكلام، و تلونت حياتها بصفرة الموت، بعد أن هرمت النفوس والأبدان .

" **بلاد البحر** "

هذه المرة، يميل عوض بمشاهده السردية نحو الرومانسية والخيال بشكل كبير، ولكن؛ دون أن يُغرّب الواقع، فيبدوان وكأن بينهما تماس وانفصال، يتقاربان في صور المعاناة، ويتحايدان في المواقف المثيرة للعواطف ورهافة الإحساس.

يعرض قبل الإهداء ما أسماه " قبل النص" ، لينوه خلاله إلى العرض، والوسيلة التي شوقته ودفعته إلى ما كتب بشكل مثير للنقاش والتساؤل، وكأنه يناور المتلقي إلى فكرته في جعل القوة المخيلة في النوم، عالمه الذي ترتع فيه أحداث الخطاب .

فما الذي أضافه عوض إذ أراد" **بلاد البحر** "، منامة ثالثة بعد منامتى ابن القيسراني، وركن الدين محمد الوهراني؟! "ليس للمنامات شهرة تساوي شهرة المقامات، هناك منامتان معروفتان في تاريخ الأدب العربي، الأولى هي منامة الشاعر الفلسطيني التي كتبها أثناء احتلال الفرنجة معظم بلاد الشام، ومنها القدس الشريف، أما الثانية فهي للشيخ ركن الدين محمد بن

محمد بن محرز الوهراني الذي كتب منامته عندما انهارت الدولة الفاطمية التي أحبها وانتمى إليها، وها أنا ذا أكتب منامتي في ضيق وعذاب" [1].

ويمكن صياغة السؤال السابق بصورة أخرى : لماذا يكتب عوض منامته على حد تسميته؟! و ما سر ضيقه وعذابه؟!

وهل بلاد البحر بحق تعد منامة ، رغم كونها في العصر الحديث ؟!

وما وجه الاتفاق أو الاختلاف بين المنامات المذكورة ؟

يعود عوض؛ ليقتحم أفق المتلقي بعصفٍ فكري جديد، إذ يُورد قولاً لصلاح الدين الصفدي، وهو ناقد فلسطيني قديم، ثم قولاً لابن عربي "القوة المخيلة لا يختص فعلها باليقظة دون النوم، بل تفعل في النوم أقوى لأنها لا تحتاج إلى تحريك أعضاء البدن، وإنما تستعمل عين الروح النفساني ..."

صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي

ناقد فلسطيني قديم

( توفي سنة 764هـــ )

" **ما لا يدرك في الحس لا يدرك في الحلم.** "

**ابن عربي** " [2].

أما الإهداء، فأكثر تشفيرًا مما سبق " إلى المتحضرين ...الكذبة " [3].

لازال باب الخطاب مغلقًا، يحتال الأفق على اقتناص دلالاته لازالت شخوصه المذكورة تبدو ظلالاً مضطربة في متاهة الصحراء، أفيشبهون أُناسًا في الواقع الراهن، أم أنهم مجرد شخوص ورقية ؟!

ومَنْ المتحضرون ؟ ومن الكذبة ؟

وأين موقعهم في منامة أحمد عوض ؟

ثم، أي بحر، وأي بلاد يعني؟ ولماذا البحر تحديدًا ؟

وعلى أي زمن يشهد البحر؟ ومن المسئولون عما يحدث في هذا الزمن؟

---

(1) أحمد رفيق عوض : بلاد البحر، ط1، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، 2006، 5.

(2) السابق 6.

(3) السابق 7.

لاشك أن الخطاب بات بهذه الصورة، وفي مراحله الأولى، كمبتدأ يحتاج إلى خبر، وربما تعدد الأخبار .

تبدو سرديات عوض في الخطابات الثلاث السابقة: **القرمطي، عكا والملوك،** ثم **بلاد البحر** ، بمنأى عن الخطية في تسلسل الأحداث وكذلك الزمكانية، كما سيأتي تفصيله.

وتأتي مقدماته مشفرة، تثير التساؤل، وتوتر النفس المتلقية، لحين كشف كنهها، ثم إنّ نهايات خطاباته تستفز قدرات المتلقي مرة أخرى؛ ليستجلب مقدماته وأحداثه؛ فيوازن، ويربط، ويستنتج نهايات ذات مغزًى، تتفق وما جاء فيها .

أما علامات الترقيم، فتسعف المتلقي أثناء قراءة الخطاب؛ للوصول إلى مواقع الأحداث، ودلالات المواقف، فتبدو كرفيقٍ يخفف طول المسافة، ويختصر السفر، ويؤمِّن سلامة الفهم وشموليته .

ويتناول الروائي "عبد الله تايه" قصة نضال "**بيت دراس**" في مواجهة الاحتلال الإنجليزي، فالعصابات الصهيونية، في خطابِ روائي يحمل اسم البلدة المناضلة " قمر في بيت دراس"، تتناول الأحداث، كيفية احتيال الصهاينة لشراء الأراضي من السماسرة، ثم تفاقم خطرهم في مدينة القدس، و تجاراتهم المقنّعة لشراء حق استثمار مياه البحر الميت، وقد نوع في استخدام قواعد الكتابة والترقيم، على طول الصفحات المائتين والست والثلاثين.

بدأت الرواية بحوار تقليدي؛ لتصعد أحداثها في نموٍّ تدريجي، وصولاً إلى نهايتها، حيث ينكشف خطر يهود الكبانية للأهالي البسطاء، وبدأوا برد هذا الخطر بأشكال متعددة، إلاّ أنّ ذلك لم يَحُل دون النهاية الكئيبة، بهجرة أهالي بيت دراس القسرية، إلى مناطق متفرقة من الوطن المنكوب " من الذي كان من مصلحته أن يخرب كل شيء ؟!

لاشك أنهم خربوا كل شيء . منذ أن سكنوا في الكبانية بجوار القرية والمناوشات لم تنته ،الآن اتضح لنا لماذا لم يسكنوا بيننا مثل كل الغرباء والمهاجرين، من الذي أتى بهم من كل الدنيا ليسكنوا على أرضنا؟ من الذي جمّعهم ليفرقونا ؟! من سلّحهم ليقتلونا ؟! إنه المندوب السامي وحكومته في أوّلها حسبناهم لاجئين هاربين من حرب ألمانيا ...مَنْ يصلح الآن ما فسد بعد هذا الموت والتشريد الذي قاموا به ضدنا ونحن أصحاب الأرض؟!"[1] .

وفي رحلة الشتات القسرى، يُستشعر جو نفسي يموج بالرفض والقهر والرجاء معًا "الفارون على الطريق تفرقوا، الشمس تنحدر نحو الغروب، المختار محمود الصالحي وإخوته وبعض أقاربه نزلوا في بيارة حمد الراضي في الشجاعية، خليل عيد وسالم الروابحة واصلا السير إلى خانيونس، الشيخ عبد الله الحمدان انتهى به الطريق إلى رفح...

---

[1] عبد الله تايه : قمر في بيت دراس، ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة،2001، 234.

أما الشيخ فهد، فالذين شاهدوه آخر مرة قالوا أنه توجه شمالاً نحو جبل الخليل "[1].

أمّا المناضل "جبر المنصور" في الجيش التركي سابقًا " فواصل طريقه إلى إحدى حواكير دار الراضي في حارة الصبرة، مطمئنًا إلى كواشين أرضه التي يحملها بين ثنايا ملابسه. تحسس مفتاح باب داره، وقرر أن يعود في الليلة القادمة مع ابنه رباح في بيت دراس.."[2].

وفي "**عودة منصور اللداوي** " لغريب عسقلاني"، جاءت فصول خطابه الفرعية بأسماء شخصياتها، فما سر ذلك ؟

أللخطاب علاقة بواقع قائم، أم ذكرى رحلت ؟ أم الاثنان معًا ؟

ومن هو منصور اللداوى ؟ ومن أين يعود ؟

جاء عنوان الفصل الأول غائر الدلالة، لا يُسبر كنهه بتوقعات معينة، بل بمتابعة أحداث الخطاب كاملة، وقد ميز العناوين بحجوم تبرز دورها في السرد، واستعان بالتنقيط تاركًا للمتلقي إسهاب خياله في اتجاهات عدة .

وتأتي النهاية مبشرة بعودة منصور اللداوي؛ ولكن، ليس إلى الوطن، وإنما من غيبوبة طال أمدها، ويُستشف هنا نقد أوسلو؛ لعجزها عن تحقيق حلم اللاجئ الفلسطيني المشرد بالعودة إلى فلسطين – وطنه الأم– ويبدو أنها كذلك عاجزة عن طي صفحات نضالية من عمر اللداوي، فمع تدخل أحد شخصيات الرواية لمحاولة إعادته، يخبر ابنه رياض بنتائج موضوعه "يا رياض موضوع أبوك صعب، ملفه عند الإسرائيليين، وعليه تهم قتل يهود، علشان هيك صعب يوافقوا على رجوعه في هذه المرحلة .."[3].

تميز الخطاب الروائي " **نهر يستحم في البحيرة** " في بنائه على المستوى الشكلي، بما يخدم مضمونه، إذ قدم مشاهده الروائية بشكل مسرحي، مطلقًا العنان لتقانات السرد على تنوعها.

شكل منظومته الخطابية الكبرى، من وحدات قصصية صغرى، مكسرًا عبرها أحداث الخطاب وزمكانيته؛ وكأنه يتحكم في عدسة كاميرته الروائية؛ ليصور مشاهد الخطاب من زوايا متعددة، حيث جاءت مشاهد الخطاب متنوعة، وقد وظف عبرها رموزًا وأقنعة، وحوادث صادمة، ومفاجآت أسطورية، ثم إشاعات تُلهب مذاق السرد في حواس المتلقي، وما بعد الحواس، ويوظف تقانة الاسترجاع بشكل متكرر؛ وكأنه يغض الطرف عن فضائح واقع مشئوم، فرضته الهزائم المتلاحقة، وفي نفس الوقت يؤشر على أوسلو، بكافة ملابساتها .

---

(1) عبد الله تاية : قمر في بيت دراس 235.

(2) السابق 236 .

(3) غريب عسقلاني : عودة منصور اللداوي، ط1، دار الزهرة، فلسطين، 2002، 229.

اعتمد إضافة إلى ذلك تقانات : التقرير الصحفي، والأحلام، والسيرة الذاتية، ينتقل خلالها إلى السيرة الجمعية، التي تشف بدورها عن زمكانية مشتتة، وانقسامات مادية ومعنوية أبرزت حدود الخطاب الروائي؛ يفوق الأسطرة التي انتشرت في مساحات واسعة منه، كما جاءت المفارقة تضفي الطابع الفلسفي على الخطاب .

أما العنوان، فغامض، رغم اتسامه بالحركة والتدفق التي يرمز إليها النهر .

فما الذي يستدعي تلوث النهر، وهو المتدفق الجاري ؟! ومن الذي لوثه ؟!

وأي بحيرة تلك التي يستحم فيها ؟!

وأين موقعها من خارطة الوطن والعالم ؟!

ولماذا اختار البحيرة الراكدة كنقيض للنهر المتدفق، ليجعل منها وسيلته للاستحمام من أشياء معينة، وكأنها الخطايا ؟!

أَوَأَنَّها تعلمه الركون ؟! أم تغسله من حرارة العطاء، فتحيل الحياة فيه إلى سكون يشبه الموت، تحت ستار يرمز بالخير وهو " فعل الاستحمام" ؟!

يبدو مضمون الخطاب كوميض البرق، لامعٌ برّاق؛ لكنه مخيف، ويأتي مع شحوب الكون الغارق في ظلمة البرد والخوف، مخضبًا بدماءٍ حرّة، لم تتمكن أوسلو من الثأر لها، أو من إطفاء جذوة اشتعالها، فينقل رؤية، بل رؤى تتراسل خطواتها بين أوتار الحواس .

أما النهاية، فتشكل مزيجًا من اختلاط الواقع بالخيال، وكلاهما مخضَّبٌ بمأساة من يبذر الأمل في أرض بور، فتطرح اليأس بدل النجاة .

تحل الخيبة في كل شيء، ومع كل شخصية، تأتي لتضم الفشل منوعًا، في لقطة تصويرية واحدة ، خطوطها واهية، ألوانها باهتة، وشخوصها غادروا اللوحة، فجاءت تشبه لوحة رسام أخطأتها يداه، فضربت العشوائية مساحاتها، وصام الأمل عن التعبير؛ لتفطّر المتلقي خيبة، وطعامًا فاسدًا أعسر فكره، وأجهد نفسه، فاعتل من اعتلال السرد، وباتت الرؤيا واضحة ومؤلمة في آن، فبعد أن أُصيب فريق البحث بفشل أمله عن تحقيق ولو جزء بسيط من هذا الأمل، تيبس مشهد العودة؛ لينفجر بهستيريا نهائية، إذ ينفجر بدوره السيد أكرم في وجه الجندي الإسرائيلي المتحفز، والمدجّج بالسلاح على إحدى نقاط العبور " أجل .... معنا قنبلة .

رفع الجندي سلاحه : أين هي ...

صرخ السيد أكرم في وجهه قائلاً :

القنبلة موجودة داخل صدري ... في أعماقي ...

حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى "[1].

---

[1] يحيى يخلف : نهر يستحم في البحيرة، ط 1، دار الشروق، رام الله، 1997، 144 .

وترسم الروائية سحر خليفة لوحتين، تمتدان إلى ثلاثمائة وخمسٍ وسبعين صفحةً في خطابها الروائي " **ربيع حار** "، ملحقة العنوان بعناوين أخرى، أولها " رحلة الصبر و الصبار"، ثم إهداء، يُعلن عن استقبال تجربة ما، ضمن أحداث السرد، ترتبط بذاكرة نضال طويل لأهل نابلس، وأعقبت الخاتمة باعتراف وشكر، ثم اختصارات لبعض ما يرد في الخطاب، مُدوّنة فوق الغلاف الخلفي " تدور أحداث هذه الرواية في الفترة اللاحقة لانهيار اتفاقية أوسلو في فلسطين المحتلة وما يتبع ذلك من حصار واجتياح لمدن وقرى فلسطين التابعة للسلطة الوطنية الفلسطينية والمذبحة الدموية في نابلس القديمة وحصار الرئيس عرفات في رام الله...
هذه الرواية تسلط الضوء على الخلفية التي تنطلق منها العمليات الاستشهادية وتجيب على الأسئلة المطروحة في الساحة الدولية حول المقاومة والاستشهاد وما يسميه الغرب بالإرهاب"[1].

تبدو تفرعات الخطاب الروائي واضحةً في اتجاه القصة القصيرة، التي شكلت وحدة بنائية صغرى ضمن **هذا الخطاب، كان من أبرزها :**

- قصة أحمد القسام الفنان الشديد الخجل، ومحطات هامة شكلت محور التحول في شخصيته .
- مدينتا رام الله ونابلس، في حصارهما وصمودهما في مواجهة تسلط المحتل .
- أفراد الشرطة الفلسطينية في رحلة نضالهم بعيدًا عن الأهل .
- المرأة الفلسطينية في نضالها المتعدد الاتجاهات .
- المستوطن الصهيوني والجدار العازل .

أمّا الخاتمة، فجاءت واضحةً دون لثام، وإن بدت في بدايتها غير متوقعة، إلاّ أنها كشفت الغطاء عن وجهٍ معتمٍ لحقيقة مرّة طالت نابلس، بل الوطن الفلسطيني بِرُمَّته، تحدث مفارقة بتحول أحمد القسام الطفل الخجول، بفعل عوامل الضغط والكبت السياسي، ومعايشة مجازر دموية طالت الشجر والحجر، إلى مناضل، بل استشهادي يجند نفسه بنفسه " رأوه يقترب من الحاجز. صلية رشاش على الأمبولانس فانكسر الزجاج وتطاير. إدعس. إدعس، صاح الشباب. إدعس. إدعس. داس البنزين وهو يتمتم مثل المجنون: يا ولاد الكلب! كان الغضب... واندفع بكامل أجنحته مثل الصاروخ نحو العسكر . خمسة، سبعة، عشرة، وأكثر... فصاح الوالد: ابني استشهد ! في اليوم التالي سمعنا الخبر . قالوا : إرهاب "[2] .

---

[1] سحر خليفة : ربيع حار، ط 1، دار الآداب، بيروت ، 2004، الغلاف الخلفي .
[2] السابق373/374.

ورغم أنها – أي الخاتمة – جاءت مغلقة على أحداث سابقة، أو حتمية، إلا أنها تصلح لتكون نهاية منفتحة على تأويلاتٍ ودلالاتٍ شتى، يعتمد تأسيسها، على حجم وكثافة خبرة المتلقي، وعمق رؤيته .

أمّا في " **صورة وأيقونة وعهد قديم** "، فيلمس خطابٌ ثلاثي التركيب؛ لكنه متصل الشكل والمضمون .

الخطاب مسكون بالأشواق الممزوجة بالألم، إبراهيم يتخلى عن مسؤوليته تجاه محبوبته مريم، الرامزة إلى مريم المقدسية، أو القدس التي هجرها أبناؤها، وطال انتظارها لعودةٍ بعيدة تنقذها من قطّاع طرق استولوا عليها، فبعدت المسافة بينها وبين الأهل، وتحولت تدريجيًّا إلى ذكرى، أو صورة بهتت ملامحها، تبحث عن إجابة السؤال: أين رحلت ملامح الأهل والأحبة ؟!

ولماذا أضحت مجرد أيقونة مقدسة ؟! وأين ذهب العهد القديم معهم ؟! ثم، لماذا الأيقونة تحديدًا ؟!

تتقارب الدلالة التي تعكسها عناوين الخطاب " صورة، أيقونة، عهد قديم " إلا أن الأيقونة تجذب في اتجاهات شتى من التساؤلات :

مَنْ المعني بالأيقونة ؟!

أهو ابنها الذي أنجبته بعلاقة غير مشروعة ؟!

أهي العلاقة المقدسة التي ربطتها بإبراهيم، ثم تحجرت بضياعها ؟!

أم هي القدس؟ أم مريم المقدسية؟ أم أنَّ كلاهما واحد ؟!

وهذا بدوره يقود المتلقي إلى امتداد تاريخي لمفهوم الأيقونة، فقد عرفت بـــ "النموذج الغربي للكلمة الروسية **IKONA** المأخوذة من الإغريقية الوسيطة بالتأنيث لتدل على الصور المقدسة في الديانات المسيحية، وخاصة منها المسيحية الشرقية .

ومن هنا كان هذا هو المعنى الوحيد الذي عرفه الجمهور غير المتخصص لهذه الكلمة"[(1)].

فالأيقونة خاصة بالمؤنث، وهي مقدسة، وتاريخية، ذات علاقة وطيدة بالزمن الماضي، تشبه الأصل، وهذا ما ينطبق على القدس، أو مريم المقدسية التي أحبها إبراهيم الفلسطيني، ثم تخلى عنها .

ويُستشف من حوار ابراهيم مع نفسه، كيف تحولت مريم إلى ماضٍ، وذكرى شفافة، تعكس تاريخًا قديمًا يراود خياله بأشكالٍ عدة؛ لكنها مؤلمة بقدر ما كانت جميلة "مريم كانت أجمل ذكرى، أغلى تاريخ، أحلى صورة... القدس الآن قدس أخرى، قدس التاريخ. لكنّ القدس

---

(1) محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، ط 1، دار الثقافة، الدار البيضاء 1987، 40.

كانت مريم، أو أن القدس وذاكرتي وحبي الأول كان التاريخ ... وبحثت طويلاً عن حبي والذكريات والمستقبل فما وجدت إلاّ الماضي وصورة قديمة وصدى أجراس مكتومة في ساحة دير "[1].

وتأتي أحداث الجزء الثالث، منفتحة على قراءات ودلالات متعددة، مضرجة بالألم والترقب المشوب ببارقة أمل، أشد بعدًا من الماضي الجميل "صباح جميل وناصرة الجليل تتربع فوق القمة وناقوس القلب . أجيء إليك يا قبلتنا بحثًا عن حبٍّ كان لنا وعبق الماضي وعود أخضر "[2].

ويكاد هذا الأمل تخبو عزائمه تدريجيًّا؛ لاستنكار الابن لأبيه "أنا قلت لك تلك الليلة، بكل الإخلاص، أنا لن أدعك، أنت ابني، أنت هو الحب. لكني الآن أسأل نفسي، ما نفع الابن؟ أهذا هو الحب ؟

ما نفع الابن إذا تبرأ من دم الأهل . ما نفع الدم إذا تجمد وخلف أشباحًا مبهوتين ؟ " [3].

وقد عبر الروائيون عن أحداث الانتفاضة بقلم يئن من ألم القهر، عاشوا التجربة حيّة، تقطر في نفوسهم شجوًا وأسى.

وقد حمل خطابًا لجمال بنورة اسم " **انتفاضة** "، فتحقق فيه عنصر المباشرة .

وقد اشتمل الخطاب على أربعة أقسام، مؤلفة بدورها من سبعة وأربعين مشهدًا،غير معنونة، قدمها ببداية ونهاية تقليديتين، أما الأحداث الداخلية فجاءت واقعية، تناسب جو الانتفاضة المشحون بالنضال الفلسطيني، ونازية المحتل في معاملة المعتقلين، جاء على لسان إحدى شخصياتها "بعد الدخول من الباب الكبير للسجن، بدأ الصياح والصراخ، والتوجع.. والآخ مع صوت الضرب .. الذي نتعرض له .. فقد كنا نسير بين صفين من الجنود .. وكانت الهراوي تنزل على الأرجل والرأس والكتفين وكل أجزاء الجسم بدون تمييز ... وصممت على أن أظل صامدًا في مكاني. وازداد الضرب فوق رأسي .. واستمعت إلى صوت ارتطام أجساد على الأرض .. ودفعني جندي كأنه لم يلذه أنني لم أقع حتى الآن .. فأخذ يضرب رأسي بالحائط.."[4].

ومن الخطابات التي تألفت كذلك من أجزاء معنونة، تمتد شكلاً ومضمونًا في سياق واحد، ثلاثية نمر سرحان " **طريق بين الجبال** ، **المطارد** ، **المخفية** "، يؤدي كل جزء في الثلاثية دورًا ممهدًا للجزء التالي، يقود السرد نحو حبكةٍ من نوع جديد، فيستمر الخطاب في تأزّمه دون هوادة .

---

(1) سحر خليفة : صورة وأيقونة وعهد قديم، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002، 11.

(2) السابق 195.

(3) السابق 262 .

(4) جمال بنورة : انتفاضة، ط1، الشروق، رام الله، 1998، 215.

أما العناوين، فإيحاءاتها متناسقة مع أحداث الخطاب، فالطريق بين الجبال مؤشر على السرّيّة، الانعزال، المطاردة، والهجرة القسرية، أمّا المطارد، فامتداد للجزء السابق؛ يسلط الضوء على شخصية نضالية يلاحقها المحتل، والملاحقة تشمل كل أنواع المعاناة النفسية، أمّا المخفيّة، فترمي إلى دلالات زمكانية، تحتاج إلى متابعة دقيقة لملاحقة نَفَس الروائي، ما بين التقديم والتأخير، وكأنه مطارد من نوع آخر .

يمهد الروائي لكل جزء، خالقًا عامل تشويقٍ ووصلٍ بين هذا الجزء وسابقه، مرقمًا الأجزاء خالية من العناوين، و موزّعة على مشاهد، تتسم بالقصر رغم تسارع الأحداث .

ومما جاء من تمهيد في الجزء الأول، يقدم وصفًا لخربة عمرو " في خربة عمرو زقاق عتيق تحف به المباني القديمة: سقائف وبيوت حجرية تبرز في الشارع فتصنع منه زقاقًا متعرجًا" [1].

أما الجزء الثاني، فممهَّد بإطلالة تفرض التوتر، وتلقي ظلالاً مقززة في جو السرد، حيث العملاء " في السجن الفلسطيني في مدينة نابلس، في القاووش التحتاني الشرقي .
وعند الظهيرة، قبع عدد كبير من السجناء المتهمين بالتعاون مع إسرائيل"[2] .

وفي الجزء الأخير، تنطلق البداية من إشاعات تناقلتها الخربة حول زاهية الوشاحي المتهمة بالعمالة " إشاعة راجت صباح هذا اليوم في خربة عمرو ... منذ شروق الشمس، وركاب السيارات القادمة من قرى نابلس الجنوبية تداولوا الإشاعة :
صبية من الخربة ستهرب و تسلم نفسها للجيش خوفًا على حياتها "[3].

جاءت نهاية الخطاب مغلقة في جانب منها، تحقق سعادة المتلقي بردع العميل مأمون ومن معه، إلا أنها لم تُنهِ صراعًا بين المطارَدين والاحتلال ، فالمعركة لازالت مستمرة .

أما سلسلة السبعاوى " **رباعية أرض كنعان** " فقد حملت، العناوين التالية :

– " **العنقاء** " وربما ترمز إلى فلسطين، أو الفلسطينية المناضلة، أو إلى شخصية تاريخية في التراث الفلسطيني تكشفه الأحداث .

– "**الخل الوفي**" ، وإن كان واضح المعنى، إلاّ أنه يخفي هوية الخل.

– "**الغول**"، وهو بدوره قناع لشخص أو أشخاص، تُشْتمُّ منه رائحة السياسة، فقد يكون المحتل نفسه، وربما هو المناضل في مواجهة المحتل .

– "**رابع المستحيل**"، يستحضر ثلاث عوائق مفترضة، أما الرابع، فهو الأصعب غورًا.

---

[1] نمر سرحان : ثلاثية روائية( طريق بين الجبال ــ المطارد ــ المخفية)، ط1،الشروق،رام الله،5,2004.

[2] السابق: 177 .

[3] السابق 349.

حاول السبعاوى في رباعيته هذه، إخلاء طرفه من التواطؤ مع المؤرخين لتاريخ فلسطين؛ ليجعل من رباعيته، خطابات تنأى عن التسجيلية، وربما كان ذلك من جهة استعماله للسيرة الجمعية، والأسماء التاريخية ،مع وقائع تشبهها، رسمها خياله مختلطاً بروح التراث، ويبدو تنويعه للتشكيل السردي، وخاصة في خطابه الروائي "**رابع المستحيل** "،حيث وظف تقانة ترقيم المشاهد، واستخدام الفراغات والحواشي، وعلامات التنصيص، أمّا المقدمة، فتقليدية، بينما الخاتمة تجمع مابين الإغلاق والفتح، ويُستدل مما جاء على الغلاف الخلفي للخطاب، جوانب مما يستحضره خيال الروائي في خطابه الأخير " هذه الرواية خاتمة رباعية (أرض كنعان ) حيث يواصل السبعاوى ملحمته التي بدأها في العنقاء والخل الوفي والغول .

الغزاة بمختلف أسمائهم وأقنعتهم يأتون ويذهبون .. وتبقى الأرض وإنسانها العظيم في هذه الرواية كما في سابقاتها يستنهض السبعاوى الأمكنة والأزمنة للإدلاء بشهاداتها الحية الدامغة ويستنفر الذاكرة الجماعية للأمة لتكون درعها وملاذها .."[1].

وتتداح أحداث "**بلاد البحر**"، لأحمد رفيق عوض، بانسيابية أحلام اليقظة، تشبع فضول خيال متعطش، يبحث عن بديل لواقع متعفن، ناله الوهن، قضية عشق الأرض تشبه الحبل السُّرِّي، يقطع من أجل إحياء جديد، مثله كان أحمد وكل مولود فلسطيني، يجمعه والوطن تاريخ طويل أورثه الدم، والتراب، والهوية .

لقد جاءت عودة الملك الأشرف إلى الحياة في هذا الخطاب، بعدما جاءت هزيمته النكراء في "**عكا والملوك**"؛ لتثأر من الفرنجة الطامعين بحياة جديدة، ولدت مع حفيد جديد، استيقظ على ملمس التراب، وحواس الأرض تحتضن قصة الثأر، وتشهد على أحقية الفلسطيني بأرضه، كل ذلك ضمن منامة، لا تتجاوز دقائق معدودة، عاشها الروائي في حلم قصير، أثناء توقيف الصهاينة له على حاجز حوارة القريب من نابلس .

**يلمس من الخطابات السابقة**، وغيرها... تركيزها على أحداث تاريخية منصرمة جمعت لحظات النصر والهزيمة وأعدّت العدة تمهد لأحداثٍ حاضرة، لازال الفلسطيني والعربي يعيشانها، فوزعت السرد في اتجاهات شتى، فتبدت وكأنها ذاكرة جمعية منصهرة رغم فجوة الزمان، تجسد روح المعاناة لشعب طال انتظاره لحريته وترقبه العودة بعد الطرد القسري وتشريده كلاجئ في مناحي الأرض، وما ترتب على ذلك من تفشي ظاهرة الاغتراب ونقد الذات، والتصدع النفسي والاجتماعي ، ضمن موضوعات الخطاب، تكللها الكآبة والسخرية، وإن تشربت في مواضع منها، طعم العواطف الإنسانية، وقد خُضّت مع حليب أمهات ثكالى، فجاءت ملاحقة بالخوف والقلق، ممزوجين بالحب والوفاء، احتضنت جميعها القدس محبوبةً أزليةً، تنتظر من يخلصها من محاولات زجها بالإكراه بنسب

---

[1] عبد الكريم السبعاوى : رابع المستحيل، ط3، غزة، 2005، الغلاف الخلفي للخطاب .

صهيوني بغيض، وهي.. مريم الفلسطينية، محاطة بخطر طمس الملامح العربية – الفلسطينية، جاءت تساؤلاتهم حيرى، ضمن خطابات تلعن أكف التنازل عن حمايتها، وتتسابق متلهفة.. بأيّهم يكفل مريم؟!

ويتضمن خطاب "**الكوربة** " لصافي صافي، سخرية لاذعة ،تجسد نوعية الشتات، حيث يلتقي المهجّرين في تجمعات بديلة عن مدنهم وقراهم الأصلية، ويلتقي أبناؤهم ضمن خليط مدرسيٍّ عجيب " كل طلبة المدرسة هم من اللاجئين ، فهذا من اللد ،وذاك من الرملة ،وآخر من يافا ، ومن قرى مهجرة مختلفة، سمعت بأسماء بعضها، ولم أسمع بالأخرى، هذا يسكن مخيم الأمعري، وذاك مخيم قدورة، والباقون يسكنون مناطق مختلفة في " رام الله ""[1] .

كما يتناول الخطاب ظاهرة الاغتراب داخل الوطن بين طلبة يجهلون تاريخهم، ومعلم يكتنفه الغموض، تضيف أسئلته للطلبة مزيدًا من الحيرة والتجهيل " ما أول اسم أطلق على فلسطين؟

انتفضنا، ولم يجبه أحد، فطريقة عرضه للسؤال لا توحي بأنه في انتظار إجابة .

ثم ما هو الاسم الأول ؟

أليست فلسطين هي الاسم الأول والثاني والأخير!

توقف عن الحديث قليلاً، ثم سأل بصوت أكثر هدوءًا ، ولكنه أكثر تصميمًا.

– هل سمعتم في يوم ما عن شيء اسمه "خارو" ؟

لم يجبه أحد ...هل تعرفون "رنتو" ؟

هل تعرفون " كيناهي" ؟

هل تعرفون " مريام" ؟ توقف قليلاً ثم تابع :

هل تعرفون أين يقع وادي نطوف ؟ ..." [2].

وتتحرك الأحداث في " **أزمنة بيضاء**" لغريب عسقلاني، في اتجاهين متعاكسين، الأول: موضوعه، ماضٍ يحن إليه، والثاني: حاضرٌ مؤرِّق، فالأحداث مفعمة بالذكريات، في حالة شدٍّ وجذب مع حاضرها، فالقاضي وابنه فارس، محوران تدور حولهما ذكريات لطيفة زوجة القاضي، التي أحبت ابنه فارس من زوجته الأولى، فرق السنين الطويلة بينها وبين زوجها جعلهما نقيضين، يربطهما رباط واهٍ، وإن نال طابع الشرعية، والآخر هو عهد قلبها الذي فارقها، وهي مازالت متعلقة به، لم تنل منه إلا الذكرى .

وفي " **الخطوات** "، اهتم الغزاوي بالجوانب الفلسفية من الحياة المعاشة، حيث الانهزامية و الفرار، وسخرية الوضع الذي يفرض نفسه على المناضلين؛ ليحيلهم إلى متخاذلين ، ففيه نقدٌ للذات، ومعالجة قضية تعليم الفتاة، ودور الأم الفلسطينية، تجسد سمية البكري دور والدة الفتى الذي استُشهد في إحدى العمليات التي خطط لها اليوسفي، الذي تنكر بدوره لوصية الفتى الشهيد برعاية أمه، تقابلها شخصية أم

---

[1] صافي صافي : الكوربة 6.

[2] السابق 6–7.

يوسف العارف، إذ تعيش، وهي معتقدة بوفاة ابنها، الذي تنكر بدوره لها، بعد تحولٍ في مسيرته النضالية الفاشلة.

ويحكي عمر حمش في "**في حزيران قديم** "، قصة حلم الفلسطيني المهجَّر، بالعودة إلى أرضه في "**مجدل عسقلان** "، وصبيةَ هجروا صباهم؛ ليحملوا السلاح، وينتقموا لآبائهم، إنها ذكرى التهجير القسري، وضياع الكرامة، ونضالٍ، خاضه مطاردون بواسل حتى الموت ، وتأتي الأحداث جامعة بين الواقعية و الغرائبية، ضمن دراما تعكس سخرية لاذعة.

كما تلعب الدراما في " **القرمطي** " لأحمد رفيق عوض دورًا هامًّا في اكساب الأحداث طعم الأسى والخوف، وتنقل المتلقي إلى حيث الشعور بالاغتراب في قلب العروبة " **بغداد** ".

وتجسد بغداد كل مدينة عربية ثكلى ، اغتصبت على مرأى من أهلها ، يبدون كنومى الكهوف، بينما يقرض العدو بقايا الخارطة العربية، لقمةً لقمة .

وفي "**ما علينا**" لزياد عبد الفتاح، فالمطارات وبوابات العبور بين الدول، هي مسرح الأحداث، والشاهد على معاناة المسافر العربي عمومًا، والفلسطيني بشكلٍ خاص؛ لتصور عجزًا وتواطؤًا غربيًّا حيال هذا المسافر، أو المهجر البائس .

وفي "**الكوابيس تأتي في حزيران**"، يحكي "محمد أيوب"، سيرة أهل يافا وقطاع غزة في مواجهة الاحتلال، كما ضمَّنها بعضًا من سيرته الذاتية، مظهرًا خلال ذلك دور النواصي البارز في رحلة النضال الطويل، كما يلتقي ذلك كله بالدور العربي المخيب للأمل في ذلك الوقت، تلك الأحداث الجمعية لرحلة النضال الفلسطيني بتاريخها الواقعي، أتت امتدادًا لما أفرزته عوامل الهزيمة في تواريخ باتت محفورة في الأذهان، حيث نكبة 1948م، ونكسة 1967 م .

أما الخطاب الروائي" **أحلام** "، فجاء يحمل بعدين، يكمل أحدهما الآخر، الأول سياسي، أما الثاني فنفسي واجتماعي، إذ يركز على الصراع المعتمل في نفس أحلام، بعد سجن زوجها، وملاحقة المجتمع لها في أدق تفاصيل حياتها، إلى أن تتمرد على هذا الوضع .

وفي المقابل، يطرح موقف مناقض لحميها، الذي تزوج قبل أربعين زوجته .

وفي "**نجمة النواتي** " "لغريب عسقلاني" ، تحتل ذكريات العودة إلى يافا هاجس النواتي والريس العيماوي، وغيرهم ممن هجروا من ديارهم بغير حق، وتتصاعد حدة الأحداث، ليلتقون من جديد مع العدو، في مواجهات ساخنة من قلب مخيم الشاطئ .

ويلعب البحر في "**بلاد البحر**" دورًا حيويًّا في مسيرة الأحداث، يرمز للثبات، ويشهد على نضال الأحرار في مواجهة المحتل، بل يشكل ملجأً للصيادين، ومصدر رزقهم، ومرفأ أحلامهم بالعودة .

ويروي وليد الهودلي في " **الشعاع القادم من الجنوب** "، سيرةً جمعيةً لسجناء الاحتلال في عسقلان، يسلط خلالها الضوء على نضال حزب الله، ويمثل إسماعيل بسيرته الذاتية، جزءًا من السيرة الجمعية للمجاهدين الأسرى، وقد تسببت إصابته في أولى مواجهاته مع العدو، بأسره لدى اللحديين ، الذين سلموه بدورهم إلى الصهاينة ، فأذاقوه فنون العذاب .

**أولا: الحدث :**

**مفهوم الحــدث :**

يعد " 1- جزء متميزٌ من الفعل في القصة. وهو سردٌ قصيرٌ يتناول موقفًا أو جانبًا من موقف . فإذا تجمّعت الأحداث وتلاحَمَتْ أصبحت سلسة أحداث في الحبكة .

2- نوعٌ من المسرح المجدد ظهر في الستينات يُشركُ الممثلون جمهور المشاهدين في الحوار، وهذا يعني أن من حق الممثل أن يرتجل بعض الحوار. و يعمد هذا التجديد المسرحي إلى استخدام الآلات الحديثة كالسينما والإلكترون، وكل ما يبعثُ على دمج المشاهدين بالمسرح"[(1)].

وتبدو العلاقة خطية بين الأحداث، وفق ما تحدث عنها أرسطو ، إذْ اعتُبر الحدث "سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية . نظام نسقي من الأفعال "[(2)].

ويسميه البعض الآخر بالحدث المتصاعد؛ لأنه باعتباره "واحد من العناصر الأساسية في بنية عقدة (محبوكة بإحكام ) والحدث المتصاعد يبدأ من العرض وينتهي إلى الذروة "[(3)].

والحدث، ملح الرواية، يلمس تغلغله في ثناياها، وارتباطه المباشر وغير المباشر مع التقانات السردية بعلاقة تواصلية.

وقد أدرجته الباحثة في الفصل الأول؛ لإبراز دوره الفاعل في تشكيل الخطاب الروائي، مع التطرق إلى مواضع التلاقي والتداخل بين التقانات؛ لتكتمل صورة هذه العلاقة التواصلية .

وطبيعي أن تتخلق نطفة إبداع الروائي وقدرته على الخلق، في رحم الحقيقة التي نبت في جوفها، حيث الصراعات السياسية المتأججة، وهذا بدوره، أكسبه خصوصية محكومة بعنصري الزمان والمكان، إضافة إلى مشاركة التاريخ بماضيه وحاضره .

لقد اختلف النقاد كما الروائيون، حول أهمية الحدث، انطلاقًا من كونه واقعيًا، أو يوهم بالواقعية، أو ربما إغراقه في الفانتازيا، تحركه أيديولوجيا المؤلف في اتجاهات شتى، إضافة إلى تأثره بتضارب النظريات النقدية من التقليدية إلى الحداثية، فتشكل الحدث الروائي ما بين التقييد والانطلاق، أو التقنين والانفلات، مع ملاحظة وجود خطابات روائية حداثية، استوعبت تلك التعددية، فأنتجت خطابات، ذات سمات مهجَّنة .

---

(1) محمد التونجي : المعجم المفصل في الآدب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1993 ، 1 / 249 – 350.ملاحظة : (هي الستينات لا، الستينيات).

(2) السابق 19 .

(3) جيرار برنس : المصطلح السردي 200 .

وإذ درجت روايات فلسطينية تقليدية على سرد أحداثها، معتمدة المنطقية، والخطية، والسببية، بل والواقعية التي اقتضتها ظروف المرحلة، والتي يصعب حصرها في سنوات محددة، إلا أنه يمكن افتراض استمراريتها لدى من يحرصون على ذلك لقناعة مقصودة ، أو ربما لافتقادهم المقدرة على تطويع أدواتهم الإبداعية تجاه الحداثة.

ولاشك أن الواقع السياسي المتأجج في حياة المجتمع الفلسطيني في الداخل والخارج، يطعّم الأعمال الإبداعية الأدبية بشكل عام، والروائية بشكل خاص، بقصد أو دون قصد، انطلاقًا من كونه أحد أبرز مشكِّلات الشخصية الفلسطينية حضورًا.

ومن هنا، فالحديث عن طبيعة مسار الحدث وموضوعه، يعكس طبيعة الصراع السياسي المستمر في تاريخ فلسطين الحديث، كما ينضوي بشكل أو بآخر، على مؤشرات ورموز نحتتها مشاعر وفكر المبدع الفلسطيني، والتي بدورها تنسج رؤية المبدع، ممزوجة بطريقة ما، برؤية المجتمع الحاضرة أو المستقبلة، كما تجعل من قراءة الكاتب للواقع، وخبرات الآخرين المشاهَدَة والمكتوبة، مشروعًا أدبيًّا لقدراته، يحاورها وفق ملكاته الجمالية والأيديولوجية .

ومع تفاوت التجارب الروائية مابين التجريب والتخطي، إضافة إلى ظهور أشكال خطابية ذات سمات حداثية، طوّعت الأحداث الروائية، بما يهيئها إلى التخلي عن المركزية في علاقتها مع الشخصية، والانحراف عن منطق التسلسل، والنمو التدريجي من الأبسط إلى الأكثر تعقيدًا، وانتهاءً بالحل .

ويأتي دور الأحداث في الخطاب الروائي الفلسطيني الحديث؛ ليطرح على المتلقي أسئلة مضمرة، يتلقاها بدوره؛ ليرفد النقد بمزيد من الأسئلة والتواصل الفكري بين أطراف العملية الإبداعية في النقد الحديث .

ومن هنا، فقد تبنَّى الخطاب الروائي الحديث هذا الطرح الجديد للمستوى الإبداعي، مما حفّز الروائي على تخصيب خطاباته الروائية؛ لإنتاج عمل روائي أدبي، بعيد عن حرفية التجنيس القاعدي للرواية التقليدية – شكلاً ومضمونًا – فاكتست الأحداث بدورها بسمة التنوع على المستويين.

**ولتحقيق تكاملية الدراسة المنهجية وفق هذين المستويين، تتناول الباحثة ترتيب الأحداث في خطابات روائية حداثية، تظهر مدى التطور الحادث بهذا الصدد :**

تعتمد الأحداث في الجزء الأول من " **اليسيرة** "، على عنصر التشويق، يتولد مع مراحل تشتت الحدث، وصولاً إلى الحبكة، فيقوى، حيث تصنع الأحداث المفصلية منها تأزمًا ملحوظًا، فيبدأ الخطاب بقفزة حدثية عند تقديم أبي عمي، الذي يُفترض أنه لم يولد بعد، مع ربط تعريفه بحدث زواجه من فظيعة، في الفقرة الثانية من الصفحة الأولى، والتي تحمل عنوان " الباب العاشر "ورقم (1) فكل شيء يرتبط بتاريخ البلدة يربطونه أيضًا بـــأبي عمي وعائلته... " زوجته اسمها فظيعة، ولم يتصور أحد أن تنال تلك الشهرة، ولا يزال أهل البلدة في جدال حول سبب شهرتها وشهرة زوجها، فالبعض يقول بأن المصادفة حيث الظروف الفظيعة التي كانت في يوم مولدها، هي السبب، ويقول آخرون بأن زواجهما هو الذي أشهر كليهما ..."[1].

وجاء حدث الزواج، بتفاصيلٍ أوضح في الصفحة الخامسة عشرة " مرت الأيام بعد ميلاد العروسين بطيئة ، خاصة بعد موت أم أبو عمي، وتعهدت أم فظيعة بتربيته كما تربي ابنتها، إلاّ أن تدخل أهل البلدة منعها من ذلك، ومنعها من أن ترضعه لئلا تمنع زواجهما مستقبلاً، فحُمل أبو عمي من بيت إلى آخر علّه ينال وجبة رضاعة، وهكذا تحول إلى أخ لكل الذين ولدوا قبله وبعده، ويقال بأن أم فظيعة قد حاولت إرضاعه بينما كان الناس في قطاعة الذرة إلاّ أنه رفض وظل يبكي "[2].

وخلال الأحداث السابقة، ترد بعض الأحداث الممهدة لهذا الميلاد، وإنْ جاءت مؤججه بفتيل الشائعات " في هذه الفترة كان قد اجتمع نفر من رجال اليسيرة وقرروا أن يقتلوا فظيعة في بطن أمها، حاولوا استدراج أمها عند شجرة البلوط الواقعة على الجبل المقابل، فذهبت امرأة أحدهم وأخبرت أم فظيعة بأن نورًا يظهر كل ليلة بعد صلاة العشاء حول شجرة البلوط، وأنهم يريدون لذلك تفسيرًا "[3].

واكتست الأحداث بالغرائبية والتباطؤ مع تقدم لغة الوصف؛ لتحل محل الأحداث المكثفة، ثم تعود من جديد إلى خطها الأول، مما يوقد شوق المتلقي، ويحثه على متابعة أحداث السرد بعمق وتركيز؛ ليعود من جديد إلى مكيدة قتلها من قبل رجال البلدة " وقبل أن تصل تغير الجو فجأة، واشتدت الريح، وتتالت ومضات البرق حتى أضاءت المنطقة كلها... وانهمر المطر،

---

(1) صافي صافي : اليسيرة، ط 7 ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينين، القدس، 1996، 1 /3.

(2) السابق 1 / 15 .

(3) السابق 9/1 .

وظلت أم فظيعة في طريقها غير مبالية لما حدث وجذب انتباهها فجأة أصوات صراخ الرجال وهم يولون هاربين مستنجدين : التوبة يا أم فظيعة "[1].

كشفت الشائعات إلى جانب كونها مادة مشوقة، عن عادات أهل اليسيرة في تناقل الأخبار، وألمحت إلى تفكيرهم العقيم في تحليل الأشياء، من ذلك حدث اعتداء الظبع على أخت المختار، بدأت شعلة الخبر بوجود علاقة مريبة بين جليلة زوجة الظبع، الحاج مسعود، الذي أتته جليلة بدورها مهنئة بالحج، ومستفسرة عن سبب تأخر زوجها، وبوصول الشائعة إلى الظبع "ثارت ثائرته، وانقبضت عضلاته، وأمسك بجليلة مستفسرًا عن الخبر، فنفت أن يكون قد حدث أي شيء مما يفكر فيه أهل اليسيرة، وهي لم تفكر في هذا الأمر على الإطلاق ... فعمل على أن يستدرج مظوية ليلاً، أوهمها بأنه يحبها فما كان منه – إلاّ أن اغتصبها وتركها "[2].

يبدأ خطر الاستيطان يزحف على البلدة ببناء الكامب، وتتعقد الأحداث أكثر بقدوم بعثة أجنبية تبحث عن بلدة "يسورا"، فحطت بمساعدة الواوي قرب جبل عجيز؛ لتبدأ عملية الحفر "وبما أنه يعرف بعض الكلمات الانجليزية نتيجة عمله في الكامب، وربما لأسباب أخرى، عمل معهم. حفروا أيامًا فظهر بئر عميق، قال الواوي بأن عمقه كان بطول عشرين رجلاً...أما عند البئر فوجدوا آثارًا لبركة ماء لها مصارف تصب في أحواض صغيرة كانت تستعمل لسقاية الدواب"[3].

ويخبر الواوي أهل البلدة بما سمعه من أعضاء اللجنة إذ كانت القبب المكتشفة " مسكنًا لليسيرة الأم، وأن القبب الصغار كانت لأبنائها... وجاء خبير الخبراء وقال كلمات لا هي عربية ولا انجليزية، بل تكلم باليهودية، قال: هذه هي اليسيرة. وقرأ بعض الكتابات: "جبل بابون كان مكانًا طاهرًا، أرض بابون كانت مكانًا نظيفًا، مياه بابون كانت مياه صافية، سماء بابون كانت سماء مضيئة . توقف عن القراءة وقال: نحن سنرجعها كذلك"[4].

تستمر لعبة الشائعات في إضفاء عنصر الغرائبية وتضخيم الأحداث، بل أسطرتها أحيانًا، فكانت عاملاً وراء شهرة أبي عمي وفظيعة.

أما المصادفة، فأسهمت في سرعة تصديق أهالي اليسيرة لخوارق التصقت بالإثنين، فجاءت لتصب في قلب الأحداث، وترفع منسوب تعقدها بالنسبة لخط سيرها الأول، كما أدت إلى خلخلة مسار السرد ، (الذي تفرعت منه) قصصٌ قصيرة، أبرزها :

---

[1] صافي صافي : اليسيرة 9.

[2] السابق 81/1 .

[3] السابق 1 /80 .

[4] السابق 81/1 .

- حفلات الزواج في اليسيرة .
- قصة الحرب والهجرة في عهد الأتراك .
- علاقة أم فظيعة بأهل اليسيرة .
- قصة أهل بيت الله مع أهل اليسيرة .

ومع اقتراب السرد من نهايته، تُلمس أحداثٌ غير مكتملة تاريخيًا؛ لارتباطها بواقع مغيَّب، ومثلما شكلت نهاية مفتوحة، فقد أتى بعضها كاستباقٍ زمني، يفتح شهية المتلقي لهضم وربط ملابسات الأحداث الماضية، بخبر مجيء الأعور الدجال في آخر الزمان، فتعلق خلال ذلك أسئلة حائرة مثالها :

ما مصير الفلسطينيين بمقدم الدجال ؟

وما مصير المعركة بينهم وبين الصهاينة ؟

وحيث إن أهل اليسيرة ليسوا متأكدين من علاقة تاريخ اليسيرة الطويل بما حدث لها من أبناء صهيون، وبما أنهم لا يملكون مصدرًا للمعرفة غير المغيبة، سوى الحاج مسعود الذي مات، أمّا سجلاته فتفتقر إلى ذلك، مما يجعلهم يصدقون ما ترمي به إذاعات العدو .

ومما يورده ابن الشيخ عبد النبي نقلاً عن أبيه، بأنه سيظهر من يحارب الدجال " قائد يأتي من الشرق، فيشن هجومًا بجيوش جرارة، وستقوم بعدها معارك ومعارك، يلتحم الناس بالسيوف وبالأيدي، وستنطق الحجارة مبلّغة عن الكافر الذي يختبئ وراءها ... سيسبح البشر في الدماء، وستعلو كلمة الله، ويكون يوم الحساب" [1].

أما الجزء الثاني من اليسيرة، فيستفرد بالأحداث الأسطورية وحدها، وبلغة تشبه الشعر، يكتب أيضًا ما يشبه الملحمة، ملحمة تاريخ أرض كنعان مختلطة بقصة الاعتداء، جاءت تحكي مضمون حضارة، تضرب في عمق تاريخ حفر مخالبه في صخور الزمن، كأنها تنبش في ذاكرة التاريخ، توقظ المعاني الغافية من رقدتها؛ لتشهد على نسب الأرض وأهلها .

لم تسلم أحداث اليسيرة من تكسير، تستقبل الأزمان على اختلافها، متشعبةً، تتحرك خلفاً، و أمامًا، أو العكس، والحاضر بينهما يلملم ما تنافر منهما في مصبه الأساس، معرّيًا لحظات واقع يستتر وراء التاريخ والأساطير والأقنعة .

وفي الخطاب الروائي " **نهر يستحم في البحيرة** " ، والذي تركزت أحداثه حول عودة السارد إلى فلسطين بعد اتفاقية أوسلو، شكلت فيه الأحداث المفصلية عوامل هامة في دفع الأحداث الأخرى، ضمن رؤية المؤلف، والتي يقرأ خلالها نقدٌ للذات الفلسطينية، في مرحلة

---

[1] صافي صافي : اليسيرة 97.

حاسمة من تاريخها، تولت هذه المرحلة، المسئولية المباشرة لاهتزاز الحلم الفلسطيني القائم على العودة وتحرير الأرض، فجسدت فجوات الاتفاق، كما جسدت انعكاس ذلك على بنية المجتمع الفلسطيني في شتى جوانبه ، الفكرية ، الاجتماعية ، الاقتصادية ، كما تلعب أحداث القصص القصيرة التي جاءت، دور تغذية مسار السرد، والموازنة والتقويم لنتائج المرحلة بالنسبة للفلسطينيين والإسرائيليين، ومن أبرز الأحداث الواردة :

1 - قصة الراوي ،وخيبة أمله بعد العودة إلى الوطن.

2- قصة أونودو الجندي الياباني، الذي قاوم المحتل أثناء الحرب العالمية، مقارنة بالجندي الفلسطيني الذي تخلى عن موقعه النضالي ليهنأ بالموقع المدني .

3- قصة سمخ، المكان والذاكرة المفعمة بالجراح .

4- قصة الضابط الهندي ( كارانج )، حيث جاء مع القوات الدولية إلى مدينة خانيونس .

5- قصة الطبيعة بغرائبياتها العجيبة، كاشفة طبيعة التفكير الإسرائيلي، ودور وسائل إعلامه في ترويج الشائعات .

6- قصة أكرم العابد، العائد الثاني من المهجر الأمريكي، الذي دفن ثقته في السلام، بعد انتهاء الرحلة إلى سمخ بالفشل الذريع .

وخلال ذلك يسترجع الراوي رحلة العودة إلى غزة بعد أوسلو، قاطعًا من الحاضر إلى الماضي مساحة سبعة وعشرين عامًا، حيث النكسة التي هجّرته، وحرمته من الوطن" هاهو الوطن، لحم ودم. ولكنه مثخن الجراح ... مرّت فوقه الزوابع فدمّرت كل شيء ماعدا الناس ...... عندما عبرت الجسر، وشاهدت أرض الوطن، امتلأت عيناي بالدموع. دخلت من معبر الجسر ولم أدخل من معبر رفح ... كان صباحًا جافًا. تحت الجسر تجري مياه ينعكس على صفحتها مزيجٌ من لون الحشائش والأشجار البرية... أشجار كثيفة وأدغال من الأشواك لم تجد من يشذبها ويعالجها منذ سبعة وعشرين عامًا"[1].

تأتي الأحداث متوترة، مابين مدٍّ وجزر، واسترجاع واستباق.

ومن نقطة الانطلاق، وفي مرحلة موازنة بين واقعٍ أصم، وماضٍ مشتعل بالخوف، يمتد حاضر ممزق، مُتقيِّح، يلملم نفسه في مواجهة ريح الخوف، فيعقد الروائي موازنة مستمرة بين الضابط الفلسطيني العائد من غربته النضالية مجردًا من سلاحه، ولباسه العسكري، وبين الجندي

---

[1] يحيى يخلف: نهر يستحم في البحيرة 6.

الياباني أونودو، الذي يطل بين الفينة والفينة من بين دفاتره؛ ليعتلي مسرح الذاكرة ؛ ليجسد عزة نفسٍ تتقن دور النضال، ويرفض التنازل عن مبدئه حتى بعد انتهاء الحرب العالمية " لعله يشعر بسعادة غامرة عندما يقارن بين وضعه الجديد، ووضعه السابق إذ كان يعيش مع قبائل (الهدندو) في صحراء سنكات، في معسكر قديم كان ذات يوم مقرًّا للقيادة البريطانية في الحرب العالمية الثانية. لقد خلع بدلته الكاكية المرقطة، ولبس ثياب الشرطة، واستمتع باستقبال حافل مع الجماهير عشية دخوله معبر رفح ، وفرح بتلويح الأيادي، وهتاف الحناجر " [(1)].

يخرج السرد عن مساره إلى أونودو " لا أدري لماذا قفزت إلى الذاكرة صورة الجندي الياباني ( أونودو ) ما الذي جعله يخرج من القمقم، فلقد حبسته بين دفتي دفتري الذي أكتب به ومنعت نفسي طوال شهرين كاملين من فتحه لئلا يخرج من بين السطور ويهبط على الأرض . تركته بين دفتي دفتري الكبير الذي أكتب على أوراقه خواطري وأكتب على أوراقه أحياناً الخطوط العريضة للأحداث والشخصيات التي أنوي بعثها في رواية أو قصة قصيرة ... لتكون موضوعًا لنصٍّ مسرحي وُلد في مخيلتي في جو الجنون الذي أثاره اتفاق أوسلو ......" [(2)].

وباتخاذ "الراوي" قرار زيارة سمخ، مع صديقته القديمة "مجد"، والعائد "أكرم العابد"، الحامل للجنسية الأمريكية، تتكشف الأحداث تدريجيًا، عن وهم مأساوي اسمه " العودة "، ويتأكد إحساسه بالاغتراب، وهو يواجه فشله في دفن خاله عبد الكريم الحمد في أرض الوطن، يقطعه مشهد عودة أونودو؛ ليرتد من جديد لذكرى خاله عبد الكريم الحمد، وعودته للموت عند شاطئ البحيرة "...عاد إليه ليموت كما تموت الغزلان. هكذا ظلت تقول أمي كلما اشتعلت نيران الحنين في أعماقها: عاد خالك إلى سمخ متسللاً عندما شعر أنه على وشك الموت...عاد ليموت عند شاطئ البحيرة في المكان الذي كان فيه بيته "[(3)].

تتداخل أحداث السيرة الذاتية بالجمعية، مع مسحة أسطورية؛ لتتحرك في مساحة دائرة الخطاب الروائي؛ ولتسهم الشائعات مرة أخرى بإمداد الأحداث طاقة دلالية، تكسبها رائحة الرفض، أو المساومة، كنقيضين للحقيقة "في روايات شتى ظهرت فيما بعد، هناك من قال إن (أونودو) أصيب بانفصام في شخصيته أو أصيب بلوثة في عقله، وهناك من قال إن عائلته بحثت عنه، وعندما وجدته رفض أن يعود وأن يسلم سلاحه إلاّ إذا جاء قائده (تاينغوشي ) وأمره بتسليم سلاحه ..."[(4)].

---

(1) يحي يخلف : نهر يستحم في البحيرة 8 .

(2) السابق 8.

(3) السابق 22.

(4) السابق 24 .

ومرة أخرى، يتحول الحدث عن أونودو، إلى حيث إشاعة خروج حوت من البحر، وعبوره الخط الأخضر، إلى الجانب الآخر " ترددت أنباء عن حواجز إسرائيلية على الطرق السريعة للبحث عن حوت له فك مفترس، يعتقد أنه خرج من بحر غزة " [1].

يفتح الروائي الستارة؛ لعرض مشهد تشييع جثمان الضابط الهندي، وهو من القصص القصيرة التي تضمنها الخطاب الروائي، إضافة إلى قصص أخرى سبق التنويه إليها "وسط المسرح جثمان الضابط الهندي ( كارانج ) تحيط بجسده كومة من الخشب، وحول الجثمان حشد من الناس غير المرئيين. نسمع أصواتهم ولا نراهم ... تتقدم ثلة من جنود الأمم المتحدة بقبعاتها الزرقاء، ويتقدم من ورائها قائد القوات الدولية الكندي، الأشقر ..

يعلو فجأة هتاف، وضجيج، وجدل، وكلام ..... إنها مراسم جنازة الضابط المحبوب ( كارانج) ابن نيودلهي " [2].

نقلة نوعية في تقدم الأحداث، تلك الأحداث الغرائبية مرة أخرى، خلقت جوًّا روائيًّا محمومًا بأنفاس الروائي الهارب ربما، من واقعٍ بَرَمَتْه مخاوف قاهرة، وفي أوقات أخرى، يجيء كاشفًا مناورات صهيونية تخرج في الأزمات؛ لصرف انتباه الناس عن حدث سياسي يهمها تعليقه، بما يخدم مصلحتها الخاصة، ويستتبع ذلك، تحليل وجهات النظر المفترضة، متأرجحةً، مابين استنكار أو رفض "فحكيت لهما عن معركة (طيرة تسفي) التي شارك بها ابن بلدنا (نجيب) تحت قيادة أحمد بيك الذي اشترى من أخي (راضي) الدرع . ورويت لهما قصة الدرع الذي اشتراه راضي من ضابط انجليزي انتهت مهمته في معسكر المجامع بانتهاء الانتداب البريطاني، وكيف حول أحمد بيك الهزيمة المنكرة التي تعرض لها جيشه إلى نصر إعلامي"[3].

ولا يلبث السرد يفيق من مفاجأة، إلا ويتحول إلى أخرى، حيث "عدد كبير من الجنود، جنود، أسلحة، خوذ، وجنود يحملون الشبك والأسلاك الشائكة... إشارة حمراء، إشارة قف. توقفنا. جاء ثلاثة جنود بأسلحة مصوبة نحونا. الأصابع على الزناد. سأل الجندي اليهودي بعربية مكسرة : أوراقكم .."[4].

يحذر حرس الحدود من غرائبية جديدة "– انتبهوا ... هناك عدد كبير من التماسيح موجودة في هذا المكان، لا ندري كيف جاءت. انتبهوا إنها تماسيح مفترسة، ونحن نحاول اصطيادها وتنظيف المنطقة منها"[5].

---

[1] يحي يخلف : نهر يستحم في البحيرة 25 .

[2] السابق 29 .

[3] السابق 60 .

[4] السابق60.

[5] السابق 61.

وترتد الأحداث هذه المرة متجهة نحو وطن المنفى ( تونس )، يستعيد الراوي ذكرياته مع عائشة " آخر مرة سبحت فيها كانت على شاطئ الحمامات في تونس، كانت عائشة معي، وكنا قد غرزنا مظلتنا أمام الشاطئ، وأحضرنا معنا ( تيرموس ) قهوة، قهوة طازجة مطحونة في مطاحن بن يدّر "[1].

**ثم تتجه الأحداث مرة أخرى إلى قصة التمساح مرتكزة على عاملين :**

عنصر المفاجأة؛ لكسر وتيرة الأحداث، وعنصر الإشاعات التي حملت من جديد بذور ما حملته مجد لدى ترجمتها تعليق أحد الصهاينة على الحادث " إنهم يصطادون تمساحًا من على شاطئ البحيرة ... اقتربت مجد من ثلة من الناس يتحدثون مع بعضهم بعضًا بأصوات مرتفعة، وأنصتت جيدًا

همست لها: ماذا يقولون ؟

أجابت بصوت منخفض : لقد هاجم التمساح رجلاً وأكل أطرافه الأربعة" [2].

ومن غرائبية التمساح، إلى غرائبية قصة الضابط الإسرائيلي، الذي عُثر على جثته دون تحلل، في أعماق بحيرة طبريا، فقد " ظل ثمانية وثلاثين عامًا في كابينة الطائرة الخالية من الهواء وكذلك، ظل وجهه سليمًا، ونشروا صورته في الصحف الإسرائيلية "[3].

وتنتقل عدسة الأحداث، إلى بيت بيرتا أهارون، لمقابلة راقصة الليدو، حبيبة فارس الفارس، رمز التعايش، وصورة المستقبل الممكن، إلى جانب استمرار البحث عن الخال عبد الكريم الحمد، الذي احُتفظ بجثمانه في ثلاجة الموتى، بدلاً من القبر الدافئ في سمخ، والذي ظلّ يحلم به حتى مات.

وتمهيدًا لمشهد اللقاء ببيرتا، يلمس وجود وقفة تساؤل وشك، في مدى نجاح فكرة التعايش، وما إن كان ممكنًا تحقيق سلام حسب رؤية أكرم العابد؟!

ومع أول لقاء بينهما اختنق الحديث قبل بدئه "اقترب السيد أكرم، فتحسست السيدة العجوز وجهه، كأنها تقرأ ملامحه على طريقة برايل.

تحسست أنفه، وخديه، وشاربه، وذقنه، ثم سحبت يدها .

اقتربت الخادمة :إنها لا تعرفه. عادت السيدة العجوز إلى وضعها السابق، وحل بعد ذلك صمت ثقيل. ارتبك الجميع، ولم يكن ثمة أمل ... إنها لا تسمع، ولا تتكلم، و لا ترى، فلن يكون هناك حوار البتة "[4].

---

[1] يحي يخلف : نهر يستحم في البحيرة 88 .

[2] السابق 90.

[3] السابق 109.

[4] السابق 126 .

يسلط الروائي عدسة كاميرته، على دخيلة نفس أكرم العابد، إزاء هذا الفشل المرير "ارتسمت أقصى حدود الخيبة على وجه السيد أكرم، وبدا جريحًا ومهزومًا وشاحبًا. مشى مثل أب نفض لتوه يديه من تراب أهاله على قبر ولده، مشى وقد احدودب ظهره، ومشى طاقم التصوير، ومشت مجد، ومشت شجيرات ألميموزا" [1].

وظل أملٌ يراود أفراد الرحلة بدفن جثمان عبد الكريم العابد، إلاّ أنهم، قوبلوا برفض تسليم جثته من المشفى، إنما من خلال الصليب الأحمر، مع ضرورة إحضار وثائق ثبوتية لصاحب الجثة، ومن ثم لتدفن خارج البلاد.

وفي الوقت الذي يوصد فيه آخر أمل لديهم، يتسلل الإحباط إلى النفوس، وتشيع الكآبة مجددًا؛ ولكن بمستوى أعلى، ومساحة أوسع؛ لينتقل المشهد بعدها إلى حيث يتمرد أونودو على الصمت والهزيمة "يزيح أسلاك السطور، وقضبان الكلمات.. ويصرخ: لقد نسيتني.. تركتني هنا في الدفتر.. أحضرتني من الشرق الأقصى إلى الشرق الأوسط، حاولت ترويضي، و ادماجى في برامج التكيف والانصهار .. حاولت أن تدخلني في معادلتكم، وأن تلوي ذراعي وتحولني إلى دجاجة داجنة. دعني أتحرر وأخرج من سطورك الباهتة "[2].

مقابل هذا المشهد، يسدل الستار على أكرم العابد، منفجرًا في وجه جندي الحدود، الذي يعتقد وجود قنبلة في السيارة، بينما أكرم العابد، أراد القنبلة التي في صدره هو "رفع الجندي سلاحه:- أين هي ... صرخ السيد أكرم في وجهه قائلاً :القنبلة موجودة داخل صدري .... في أعماقي .... حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى "[3].

ومن الكوابيس، إلى الشائعات، تخترق السرد في " **الكوابيس تأتي في حزيران** " أخبار تملأ الكون شؤمًا، أغراب يخترقون المكان كالبوم، أو أشد قبحًا " الناس يتماوجون هنا وهناك والشائعات تلاحقهم كوابيس مزعجة .. يفرون إلى الجنوب، فتعترضهم الإشاعة .. إنهم يذبحون كل من يقابلونه.. ترتد الموجات البشرية إلى الشمال.. تعترضها إشاعة أخرى، أنشبت الإشاعات مخالبها في عقول الناس ونفوسهم، الطوفان البشري المرعب يعيش حالة من الارتباك لا عهد لهم بها... والإذاعة تنعق، أصبحت غرابًا يشيع أنفاس الهزيمة في الجو، حطت الغربان رحالها على ضفاف قناة السويس، يا إلهي هكذا يتحطم الحلم، كأسًا من الزجاج كان، سقط من يد طفل يلهو به ليتناثر أشلاء زجاجية هنا وهناك" [4].

---

[1] يحي يخلف : نهر يستحم في البحيرة 128 .

[2] السابق 141 .

[3] السابق 144 .

[4] محمد أيوب : الكوابيس تأتي في حزيران، ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية، 1998، 8 .

وتتشعب من الحدث المفصلي: " أحداث الهزيمة "، مشاهد دموية، فالجثث والجرحى ملقاة في الدروب، ويحضر أحمد الفايز ورفيقه، كشاهدين على مايحدث " فوجئنا بأن صمت المنطقة قد تحول إلى عويل، ترى ماالذي جرى ؟ ولماذا يبكي الناس هل داهم الجنود المكان ؟ وهل قتلوا الشباب كما فعلوا عام ستة وخمسين وتسعمائة وألف "[1].

يتقاطع خبر استقالة عبد الناصر مع حلول الهزيمة، وكأنهما علاقتان سببيتان تفترضان السؤال بماذا؟ وكيف؟ " استقال عبد الناصر ؟ أصبحت الهزيمة مؤكدة إذن .. تبخرت الأحلام.. " [2].

يهب الموت كالصعقة الأولى؛ ليُرقد من بقوا أحياء، موتًى في ساحاتٍ تلحَّفت بالموت، مشاهد من العذاب تثقل الشعور بالزمن، يعتقل فيها الألم جوارح الروح والبدن، فيعشش الخوف في العظام، وبين الضلوع .

الهزيمة امتدت لأيام؛ لكن الشعور بها، والجو النفسي الذي أضفته على الأحداث، يمتد إلى مالا نهاية .

يتقاطع حادث الانقلاب الفاشل الذي قام به الإخوان المسلمون ضد عبد الناصر، مع الأحداث الرئيسة؛ ليلقي الضوء على الوضع السياسي المطروح على الساحة " قوات الأمن تعتقل العشرات من قيادات الإخوان، وتصادر كميات كبيرة من الأسلحة، أسلحة من مختلف الأنواع، "أمريكا كانت وراء الحركة الانقلابية " [3].

في المشهد التالي، تدق طبول الحرب، تتقدم مصاحبة ما يشبه التحليل السياسي، أسباب اندلاعها، وتغطية إخبارية، تنذر بالهزيمة حتى قبل وقوعها "عدونا غادر ولئيم، وراءه كل أعداء العرب.. الحذر الحذر... الإشاعات تتردد هنا وهناك، المصريون منعوا كتيبة دبابات ت 32 فلسطينية من العبور إلى قطاع غزة، بل إنهم استبدلوها بدبابات قديمة من طراز شيرمان البريطانية التي شاركت في الحرب العالمية الثانية " [4].

في المشهد الخامس، تتصاعد حدة الأحداث، مع انتشار مراكز التجنيد الإجباري في القطاع" بدأت الاستدعاءات تصل إلى الذين هم في سن التجنيد، تم إقرار مشروع التجنيد الإجباري"[5].

---

[1] محمد أيوب: الكوابيس تأتي في حزيران 10 .

[2] السابق 10 .

[3] السابق 26 .

[4] السابق 34 .

[5] السابق 50 .

يمارس الروائي نقدًا ذاتيًا خلال تصويره مساوئ المرحلة، وتخلي الجيوش العربية عن دورها العربي لحماية فلسطين، ثم ينتقل إلى رسم صورة نضالية باهتة الألوان، بتسليم زمام النضال إلى منفذي العمليات الفردية بأسلحة أكل عليها الزمن وشرب، فتستيقظ روائح الهزيمة المتعفنة، وتدلي بلسانها إلى الهاتفين بأمجاد الأمة " وفي قيادة القوات الفلسطينية في الكتيبة بغزة أقيم احتفال كبير على شرف وفد الثورة الجزائري محمد خيضر ورابح بيطاط وآخرون، ألقى الشقيري خطبة نارية... تدفقت الكلمات من حنجرة الشقيري: هذا هو شعب فلسطين وهؤلاء هم أطفال فلسطين، كلمات طنانة رنانة تخلو من أي مضمون، ابتسم احمد الفايز يا إلهي، هل يريدون لنا أن نكون صورة عن الأنظمة العربية، لن نرى التحرر في حياتنا، ورن يا حمار لما يجيك العليق، تتلاعب بعواطف الناس، وماذا عن المستقبل ؟ وماذا اعددنا له ؟ وكيف السبيل إلى استرداد فلسطين ؟ "[1].

ينحرف السرد مرة أخرى؛ ليحتل النقد الذاتي شغاف الأحداث، يجاهد الروائي لامتصاص غضب يعتمل في نفسه بغياب الدور العربي، حيث سعت حركة فتح " إلى توريط الدول العربية في معركة لم يكملوا استعداداتهم لها، ومتى يستعدون ؟

قال احمد الفايز، ليذهبوا إلى الجحيم، من ورطنا غير الجامعة العربية وغير الدول العربية، قالوا لنا أخرجوا فخرجنا، ستعودون خلال أسبوع ولم نعد حتى الآن، واليوم يطالبون منا أن نسكت حتى يحررونا، متى يأتي التحرير ؟ بعد أن يموت الذين يعرفون الوطن ؟ " [2].

تزداد الأحداث تعقدًا مع تصاعد الحملات الإعلانية "مصر تغلق مضائق تيران، عبد الناصر يأمر القوات الدولية بالتجمع في قطاع غزة، إعلان حالة الطوارئ القصوى في الجمهورية العربية المتحدة، الآمال تنتعش، أجراس العودة فلتقرع ... إذاعة فلسطين تصدح بالأناشيد الوطنية ، أنا لا أنساك فلسطين.... أنا في أطيافك نسرين .." [3].

ويستغرق سقوط القطاع في أيدي الصهاينة طيلة الأحداث الممتدة من الصفحة: الإحدى والتسعون، إلى: المائة والست والعشرون، تقفز صعودًا وهبوطًا، تجتهد في رسم خطوط التماس والتنافر لوقائع حرب غير متكافئة، إذ يدخل الصهاينة القطاع بدبابات تحمل شعارات عربية "إلى القدس، إلى حيفا، إلى يافا، والله أنهم جزائريون، دقي يا طبول النصر...اقترب موعد اللقاء يا وطن، أقسمت ألاّ أدخلك إلاّ منتصرًا وعما قريب نفي بالقسم "[4].

---

[1] محمد أيوب: الكوابيس تأتي في حزيران 53 .

[2] السابق 53 –54 .وهناك خطأ لغوي (أخرجوا) تكتب همزة وصل لأنها فعل أمر.

[3] السابق 78.

[4] السابق 93 .

يئن السرد بين أضراس الكلمات، إذ يصور مشاهد المقاومة وقد بدأت تنزف بين أزقة المخيم، وهي بآخر رمق لها، مما أخضعهم في النهاية للجوء إلى البحر "خرجوا جميعًا وفي حلوقهم طعم الهزيمة، كان الهواء وكانت السماء، وكانت الجدران والممرات وكل الأشياء مشبعة بالهزيمة"[1].

تشتعل الأحداث مرة أخرى باشتعال الشائعات "الشائعات تطارد الجميع.. اليهود يذبحون الناس في الشمال.. فتتدفق الموجات البشرية نحو الجنوب في هلع، تعترضهم إشاعة أخرى .. اليهود يذبحون الناس في الجنوب.. يرتد الناس في فزع إلى الشمال وهكذا ظل الناس يتأرجحون بين شمال وجنوب، وجنوب وشمال، كأن هناك طابورًا خامسًا يحرك أرجوحة الإشاعات هذه، إنهم يمارسون الحرب ضدنا من الداخل ومن الخارج "[2].

تقوى حدة السرد، ويتصاعد القلق النفسي، من خلال مشاهد التحقيق مع أحمد الفايز، والممتدة من المشهد السادس عشر، وحتى الرابع والعشرين، بينما يفتح المشهد الخامس والعشرون على أسئلة قلقة، مغلفة بخيبة الأمل؛ لما انتهى إليه حال فلسطين والمقاومة.

تبدو الأحداث في خط سيرها العام أقرب إلى الخطية، ولا يعيقها سوى بعض الانحرافات هنا وهناك، كاسرة وتيرة الأحداث، وإن كانت في ذلك قد رفدت السرد بما يُوسّع دائرة الأحداث الرئيسة، (ويعمق) دلالاتها.

وفي **(أحلام)**، يُسرّع الروائي في حركة سرد أحداثه صعودًا إلى الحبكة، ومحورها أحلام.

ويعج السرد بالتناقضات، ففي أسلوب نسجه خيوط الخطاب، يبدو التكلف أحيانًا، إذ يُبالغ في تعقيد قصة أحلام بمجرد الحكم على زوجها بثلاث سنين، فتتأزم نفسيتها في مواجهة نفسها أولاً، ثم المجتمع ثانيًا؛ ليجعل منها حبكة تخلو من عنصر التشويق، فهذه المدة لا تتناسب وحجم المشكلة التي نسجتها الأحداث، والتي دفعت بها إلى الحقد على نفسها وعلى المجتمع بسبب ذلك.

هذا، وقد تكسرت الأحداث بأثر رجعي في بعض المشاهد السردية، فجاءت تعكس استدعاءً مصطنعًا ومباشرًا في ذات الوقت " أتذكرين يا مريم (ملبس) ؟

والتفتت تسال أم أحلام

كالحلم يا حاجة ...

---

[1] محمد أيوب : الكوابيس تأتي في حزيران 104 .

[2] السابق 107 .

كان ذلك قبل عام 36 أم بعد يا أمي ؟ سالت أحلام مستفسرة. صمتت المرأة لبرهة، ثم قالت: ربما قبل ذلك ببضع سنين ولكن ما اذكره جيدًا، نزوحنا عن البلدة، عام ثمانية وأربعين، حين مكثنا في جباليا، طيلة الفترة التي احتلت فيها( بلدتنا ) ومن ثم عدنا..."[1].

أما النهاية، فجاءت تقليدية، أنهى الروائي من خلال حوار قصير بين أحلام وأمها مأساة أحلام التي لم تكد تبدأ بعد " –اشعر بالضياع يا أمي.. أنا حائرة..–لقد قررت أن اطلب الطلاق. ــ ماذا!! " [2].

**(البحر)**، في خطاب غريب عسقلاني "**نجمة النواتي**"، محركٌ فاعلٌ للأحداث، وشاهدٌ على ابتلاء الأمكنة، يراقب أحوالها، ورحلات الصيادين لحظة بلحظة، وتتحقق فاعليته بشكل أوضح في توجيه حركة الأحداث في اتجاهات عدة: (تذكر، حضور، استقبال)، فيزيّح الحبكة تارة، ويؤججها تارة أخرى، وإن كانت في طابعها العام تبدو هشة؛ لما يلمس من تتالٍ واختصارٍ لمشاهد سردية عافتها التقلبات وحدّة الحضور، عدا مواضع **محدودة، جاء منها:**

– انتظار النواتي خطيبته زهرة، التي ضيّعتها الحرب" خميس يحاول استجلاء عذابات النواتي، لو يسأله عن زهرة، هل يغضب؟ وهل يتجرأ هو على التحدث في خصوصيات الرجل ... زهرة سكنتنا جميعًا وأنت صائم على أسرارك يا ريس .." [3].

– ملاحقات اليهود بمساعدة شوشانا، التي لاحقت بدورها الريس" النواتي ".

– احتلال القطاع، واشتباك الفدائيين في عمليات مفاجئة مع العدو، جاءت أحداثها، تنقل وقائع الحرب التي غطت الرواية بنهاية تائهة، قلقة كأمواج بحر غزة.

ويلمس في المشهد التالي، سرعة جريان الأحداث، وتقلب أحوال السرد، واختصار المسافة الزمكانية تبعا لذلك "وفي يوم صحت غزة على انفجار عنيف وتناقل الناس أخبار نسف القطار المتجه إلى سيناء، وفي يوم آخر تحدثوا عن دورية إسرائيلية وقعت في كمين على الخط الشرقي، وفيما تلى من أيام أصبحت الاشتباكات حالة يومية غير مفاجئة، وتناقل الناس حكايات عن مجموعات تشكلت، ومجموعات عبرت الحدود وعن البحر والأسلحة والذخائر والزوارق .."[4].

وفي"**الشعاع القادم من الجنوب**"، تمر الأحداث من سجن عسقلان، كبدايةٍ لرحلة انطلاقها الشاقة عبر السجون وزنازين التحقيقات.

---

[1] محمد نصار : أحلام، ط1، دار البشير، غزة، 1999، 115 .

[2] السابق 180 .

[3] غريب عسقلاني : نجمة النواتي ، د.ط ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1999، 60 .

[4] السابق 110 .

وفي أولى المشاهد، يكسر الروائي حاجزًا بينه وبين إسماعيل الزين؛ ليلتقط سيرته النضالية كمنطلق لسيرة جمعية، بل قصة ملحمية، وربما أحداث نضال ممسرحة من أشخاص حقيقيين، عركهم النضال، وأخلصوا له، تلك كانت بداية فتح الستارة" تسللت إلى عالمه الفريد، وعرفت منه مشاهد مهمة استطعت الوصول إليها ...أسأل في الوقت المناسب، وأترك له العنان... من الذاكرة إلى دفتر مذكراتي .. أرسم فيها ملامح التضحية والفداء .. فهي ليست سيرة "اسماعيل" فقط ... بل هي عيّنة من الجهاد والمجاهدين ... من سيرة المقاومة البطلة ... مسيرة حزب الله ... " [1].

يغطي المشهد الثالث، أحداث المجازر الإسرائيلية لدى اجتياحها الجنوب اللبناني عام ألف وتسعمائة واثنين وثمانين" كنت في سن الثالثة عشرة عندما داهمنا الاحتلال، واجتاح الجنوب اللبناني سنة 82... وامتلأت صدورنا حقدًا على أشباح القتل وسفك دماء اليهود، صور الدمار والتشريد والقتل وخاصة الإجرام البشع في مجازر صبرا وشاتيلا" [2].

ويأتي حدث انسحاب القوات الصهيونية من بيروت، قفزة نوعية تختصر المسافات الزمانية والحدثية " أشرقت شمس الحرية على بيروت، انقشعت الغيوم السوداء ... ولم الاحتلال شعثه باتجاه الخلاص من هذا المأزق الذي وقع فيه، تحول جنوده إلى أهداف للقنص" [3].

صور الروائي العد التنازلي للحظات ترقب الشهادة، متجهة نحو نقطة الانفجار؛ لتقبل هذه اللحظات في مشهد نفسي مشوق، يغلي بمشاعر الرهبة، والتأهب، والقلق" الموت يزحف ويقترب، ملك الموت يجهز نفسه لنسل أرواح طيبة، كما تنسل الشعرة من العجينة، وهو جاهز أيضًا لاقتلاع أرواح شريرة كما ينزع الشوك من العهن المنفوش.. "[4].

يجهز الروائي الطبيعة؛ لتشارك في بطولة دراما مسرحية، مشاهدها عبارة عن مواجهة حقيقية بين مناضلين من حزب الله والصهاينة، تتبسط الطبيعة خلالها مطواعة تحت أقدام المجاهدين، فتحبس أنفاس المتلقي، متشوقة لما ستفصح عنه الأحداث من تطور" كانت الملالة تتقدم ببطء، كأنما تساق إلى الموت، جنود السلك خلفها يتشممون أطراف الطريق، يبحثون عن صواعق الموت، أطباق الضيافة التي تضعها المقاومة بين أيديهم، احتشد الجمهور كي يشهد هذه الحفلة، إنها حفلة الدم والشهادة لا حفلات التحقيق التي سلخوا بها جلودنا قاتلهم الله، الجبال

---

(1) وليد الهودلي : الشعاع القادم من الجنوب ، ط3، دار البشير، رام الله، 2004، 10.

(2) السابق 22.

(3) السابق 23.

(4) السابق 36.

المحيطة، "وادي السّلوقي" ، سنابل القمح، الأقحوان .. الورد بجميع أنواعه، نسيم الصيف الهادئ.. جاءت بعد أن تطهّرت بحمام ذهبي تبرعت به الشمس لجميع العباد .." [1].

تبدو الحبكة في الخطاب قافزة، يصعب الإمساك بها، إلا أن ذلك لا يعني، عجز المتلقي عن الإحساس بها.

كما وتطفو أحداث المواجهة النفسية على السطح، ويعلو هدير موجها بمحاولة زعزعة رجال التحقيق من ثقة إسماعيل بنفسه، فبدا المشهد شاخصًا في مخيلة المتتبع للأحداث، ولكأنه مشارك حقيقي في معركة الإرادة والتحدي "بالنسبة لي تبخرت حسابات الخوف من حنايا قلبي، أصبح فؤادي فارغًا إلاّ من التحدي وكلمة الله أكبر.. بمهارة فائقة صوب سراج صاروخ ال "آر بي جي"، ارتعش جسمي من ناحية رأسي على أخمص قدمي عندما هتف بعنف جليل: ياالله، وتبع ذلك دوي الصاروخ، صعقت الضربة الملالة وتركتها جثة هامدة، تناثر جنود السلك من حولها بين قتيل وجريح ... علا غبار المعركة المكان .. ارتسمت الفرحة على وجوهنا ووجوه الخلائق أجمعين، صاح سراج (الله أكبر ولله الحمد) وهذه تعني الانسحاب." [2].

تتعقد الأحداث بوقوع إسماعيل الزين في الأسر على يد زبانية لحد، كما يلمس مخاطبة الحدث لحواس المتلقي، تشده إلى موقع الاعتقال، وتستيقظ معه على ألم شديد يضرب مكان الإصابة "فتحت عينيّ .. عدت إلى نفس المكان بعد هذا السفر البعيد، وجدت حولي ضباعًا تقف على قدمين وتستعد لالتهام فريستها، يا ليتها كانت ضباعًا، ألسنتهم تنفخ بمسبّات وشتائم لا أدري كيف وصل إليها العقل البشري، كانوا من كلاب الحراسة أتباع جيش لحد المتعامل مع العدو الصهيوني، بصقوا علي .. جربوا علي أعقاب بنادقهم، جرّوني على وجهي من ساقي المصابة.. لم يكن بوسعي أية قوة للرد عليهم، حلقي جفت فيه الدماء التي أبتعلتها، العطش يشد على خناقي ويكاد يقتلني" [3].

يُقسّط الهودلي أحداث الصراع مع زبانية التحقيق، مدبلجةً بالصوت والصورة، أو مشفّرة، ضاربًا على مراكز إحساس المتلقي، الذي يكاد يكون مشاهدًا لمشاهد مسرحية حية فوق مسارح التحقيقات، يتخلل ذلك انتقادات تميل إلى المباشرة في بعضها، مما يجعل الحواس متيقظة بشكل دائم.

وفي إحدى المشاهد الساخنة، يوجه إسماعيل انتقادًا صارمًا لحالة الفلتان الأمني، والفتن الحزبية التي يعاني منها مجتمعه، في إحدى مواجهاته مع اللحديين" قلت لكم شيء ...في لبنان

---

[1] وليد الهودلي: الشعاع القادم من الجنوب 36 .

[2] السابق 37.

[3] السابق 42. ( أبتلعتها ): خطأ لغوي والصواب : ابتلعتها، الفعل، ماضي خماسي يبدأ بهمزة وصل.

يولد الإنسان في بطن أمه مدربًا، ألم تسمعوا بأن في لبنان تُباع القنابل والأسلحة على قارعة الطريق كما تُباع البطاطا والبندورة، تقولون أنكم تعرفون عنا كل شيء .. !!"[1].

ينحرف مجرى التحقيق في أحد المشاهد؛ ليكتسي الحدث من ثم بالسخرية المقذعة، فقد أتوه بوفدٍ أكاديمي أراد التعرف على رجل من المقاومة كما يقولون، فإذا بالمشهد يتحول إلى كوميديا ساخرة، يمرر إسماعيل من خلالها، مشاعره الساخرة تجاههم، فيُخرج المشهد بطريقته الخاصة " قبل الغروب دلف إلى غرفتي ثلاثة رجال وامرأة ... أحدهم يلبس على عينيه نظارة دقيقة تحت صلعته النافرة. أنف طويل متطفل وكأنه وسيلة بحث في شمّ المعلومات، الثاني طويل محدوب الظهر. رأسه يتحرك لا يعرف له قرارًا على جذع الرقبة ... أما الثالث فكان قصيرًا سمينًا، مكتنز الوجه، منتفخ الوجنتين .. كان كالضفدعة التي تتأهب للقفز" [2].

تبدو الارتدادات الحدثية متدرجة في السرد، اللحظة الراهنة، تمثل وقت رواية إسماعيل الزين لأحداث نضاله واعتقاله، ثم التحقيق معه، وكل فترة منها، تُشكل ارتدادًا مختلفًا في موقعه الزمني من الذاكرة.

يعود إسماعيل بذاكرته إلى التحقيق، حيث يستمر المحققون في زراعة الألم في مناحي جسمه وروحه، وفي الشبح تصبح الأشياء بالنسبة للسجناء أشباه أشباح" سمعت حشرجة المشبوحين حولي ... أجساد متناثرة على الكراسي في مكان لا أعرف طوله من عرضه ... الحراس يجوبون ممر الشبح ... ما يلفظ المشبوح من قول أو نحنحة إلاّ وذراع من أذرعة الحراس الطويلة تطاله بضربة تخسف رأسه في أضلع كتفيه.."[3].

وتأتي محاكمة إسماعيل وقاسم الصورية، استباقًا حدثيًّا، يشكل بدوره نقطة انطلاق للمرحلة القادمة – في سجن عسقلان – وتمهيدًا للمشهد العاشر" في المقبرة العسقلانية".

يشهد السجن على تفاصيل حياة الأسرى والسجناء، بدلالاتها الغامضة والمكشوفة، الفكرية منها والسياسية، وكأنها مرسومة بدقة، وخطوط تنطق عن الظلم الملون بالسواد، تشكو الصلف الإسرائيلي في معاملة الأسرى، وتؤلف بين قلوبهم في قلب واحد، يتبنى إسماعيل، ومن خلفه الهودلي مهمة تلوينها، بما يسهم في إنتاج دلالات مكثفة، كما جسدت دراما قاتمة شكّلتها سطوة الجلاد.

وفي سجن عسقلان، تتشرب نفوس الأسرى معاني الإنسانية، وتنقل دون مواربة محاولات الاستقطاب السياسي الممارَسة مع كل قادم جديد.

وتنتقل دفة السرد بين السجناء وإسماعيل؛ لتشكل بمجموعها حياة السجناء الجمعية.

---

(1) وليد الهودلي: الشعاع القادم من الجنوب 74 .

(2) السابق 4 8 .

(3) السابق 95 .

ومن هنا يبدأ الأسير أبو مجاهد – الذي حكم عليه بالمؤبد – قصة أسره، فيما كانت غزة تحتقن غضبًا " أبو مجاهد مع ثلاثة آخرين شكلوا خلية عسكرية هاجموا مقر الحاكم العسكري– السرايا– ضرب كل منهم رمانتين في عمق الهدف.. شقت الانفجارات سماء غزة.. تطايرت الشظايا على رؤوس الجند وفي أجسادهم ... اكتشف أمرنا وتم اعتقالنا جميعًا. ومن سجن غزة حفرنا الجدار.. في آخر الليل تمكن ثلاثة منا الخروج.. بعد عدة اشتباكات مسلحة في الخارج استشهد الثلاثة رحمهم الله ..

إحدى الاشتباكات تمكنوا فيها من قتل ضابط مخابرات كبير اطلع الشيب في رؤوس الناس في غزة..."[1].

وكلما لامست الأحداث معاناة الأسرى في سجون الاحتلال ، خاصة الجرحى منهم، ارتفعت جرعات الألم النفسي في المنسوب السردي، حيث إهمال علاج الأسرى، إضافة إلى اكتظاظ السجون بأعداد تفوق المسموح به في القانون الدولي " أحضرت الإدارة سبعة من سجن بئر السبع، أرادت أن تدخلهم عنوة رغم أنوف الأسرى .. عارض الأسرى هذا الإجراء .. بلغ التحدي أشده .. ضربت الإدارة صفارة الإنذار .. استنفر رجال الشرطة! لبسوا دروعهم وهرعوا مقنعين ومزودين بمدافع الغاز والهراوات " [2].

وإزاء رفض الأسرى قبول الزيارات، بدأت حرب الغاز تشتعل في الصدور " أغمي على الكثيرين وبقي من بقي يصارع الغازات السامة .. تناحرت داخل الصدور وحشرجت الأرواح، ترامت الأجساد عدة ساعات تلهث وتصارع الحياة " [3].

هذا الموقف الدرامي المنفر، يحمل في صدره استنفارًا للمشاعر، ويشعل المشهد في تقدمه الصاعد، ويستبق الروائي خبر تبادل الأسرى مع حزب الله " فقد كانت الأخبار تتسرب، كان مفادها أن صفقة تبادل يجري الإعداد لها .."رون أراد".

مقابل الأسرى اللبنانيين وغيرهم من الفلسطينيين .. "[4].

ومن المفاجآت التي لطفت جو السرد في توتره الصاعد، لقاء إسماعيل بأمه " ولمحتها قابعة في دموعها .. هجمت عليها .. لم أر الشبك الحاقد إلاّ وهو يصدني عن أحضان أمي .. لثمت أصابعها التي غرستها في الشبك .. ومن بين الدموع تسللت بعض الكلمات .."[5].

---

[1] وليد الهودلي: الشعاع القادم من الجنوب 159. الفعل (أَطَلَعَ) : فعل ماضٍ ، متعد بالهمزة ، وليس المقصود هنا صيغة الأمر ، وفق معنى السياق.

[2] السابق 166.

[3] السابق 166.

[4] السابق 169.

[5] السابق 192.

تتصاعد حدة الأحداث من جديد في مشهد الإضراب العظيم عن الطعام، وكادت القلوب تبلغ الحناجر، حطت غصّة ثقيلة في الوجدان، أسفر عن عدد من الضحايا مع انتهاء اليوم العاشر، وتصاعدت أكثر فأكثر مع غليان الشارع الفلسطيني من جديد، بانتفاضة جديدة قوت عزيمة الأسرى "تعملقت الجبهة المعنوية للأسرى انتعشت على وقع هذه الأحداث .. تعاظم عنفوانها وعض الأسرى على مطالبهم بالنواجد ... بلغ عدد الشهداء خمسة عشر شهيدًا.."[1].

اقترب وصف مشهد الإضراب عن الطعام من التقرير الإخباري، وإن كان التوتر قد بلغ مبلغه.

ثم جاءت أحداث أوسلو؛ لتشعل وتيرة الأحداث في الساحة العربية، وداخل السجون الإسرائيلية، مما أدى إلى تعقد الأمور، بالإساءة إلى الأسرى، خاصة أنه " لم يكتب في اتفاق أوسلو أي بند بخصوص الأسرى وتركت هذه المسألة الإنسانية لحسن النوايا .. غاب عن بال المفاوض أن النوايا ومحاسنها غير واردة في القاموس الإسرائيلي ... ومنذ ذلك الحين وحرب نفسية شعواء على الحركة الأسيرة.. كانوا أسرى الحرب فأصبحوا أسرى السلام .." [2].

تتسارع الأحداث؛ لتكشف مزيدًا من صور المحتل الدموية في ممارسته الباغية، فيبدو كثعلبٍ مراوغ ، يتلفع ثياب الواعظين، فكأن شوقي- رحمه الله- يحضر المشهد، فتحضر معه أبياتٌ من شعره، تنسجم ودلالات السرد إزاء هذا المشهد الحي، والذي يفصح عن كثير ... ومن بداية قوله:

**"برز الثعلب يومًا     في شعار الواعظينا**
**فمشى في الأرض يهذي     ويسبُّ الماكرينا**
**ويقول : الحمدُ للـ     ـه إلهِ العالمينا**

**إلى أن يصل إلى نتيجةٍ، مفادها:**

**أنهم قالوا وخير الـ     قول قولُ العارفينا**
**مخطئ مَنْ ظنَّ يومًا     أنَّ للثعلب دينا"** [3]

وتتحقق رؤية شوقي بوقوع مجزرة( قانا )؛ لتجسد على المستوى الإنساني، وبكل المعايير.. مأساة حقيقية، يُستفز خيال أي روائي من مرآها، اتخذ خلالها العدو دور البطولة

---

[1] وليد الهودلي: الشعاع القادم من الجنوب 199 .

[2] السابق 216.

[3] أحمد شوقي : ديوان الشوقيات، د.ط ، مكتبة مصر، د.ت ، ج 150/2 .

المطلقة، وبأرقامٍ قياسية، فاقت الحكايات الخرافية عن مصّاصِي الدماء، ومنها تقرأ مجزرة دير ياسين، مجزرة الخليل، مجزرة صبرا وشاتيلا، مجازر جباليا وبيت حانون...

لقد قدم العدو مجزرة قانا قرباناً في معبد الانتخابات الصهيونية؛ لكسب أصواتٍ انتخابية أكثر عددًا.

يبدو الروائي كطبيبٍ جراح، يضمّد جروحًا غائرة، وهي وحدها كافية بإشعال نار السرد، وقد عرض حبكات مشاهده بعيدًا عن التكلف، مثلما جعل مواقفه السياسية محيّدة، وإن لجأ إلى أسلوب السخرية؛ ليترك الأحداث تصرخ عنه، جعل منها ضميرًا حيًّا تفارقه السكينة وراحة البال " حمامة السلام" بيريس" قام بعملية اجتياح للبنان أسماها "عناقيد الغضب" .. أمطر حمم طائراته على رؤوس الأطفال وأمهاتهم المحصنة بمركز تابع لهيئة الأمم في الجنوب اللبناني كي يرضي اليمين المتطرف، وينجح في الانتخابات " [1].

يُعرِّج السرد قليلاً في اتجاه تعقيب ساخر، جاء بلسان السارد على مَنْ يأملون في هؤلاء "أصبح هؤلاء يتحفظون على من في ملفه كلمة يهودي، ولغاية الآن .. ست سنوات وهم يكتوون بهذه السياسية الرعناء .. عدة اتفاقيات ومئات الجولات ومازالوا يسألون عن لون البقرة .. غاب هؤلاء الأسرى في حسرتهم ووضع ملفهم في جارور النسيان.." [2].

ويستمر السارد في تحميل الموقف السياسي المتخاذل مسئولية ركود قضية الأسرى ""ماذا نفعل ؟! هل ننتظر افراجات السلام والتي كان أحد مهازلها سياسة التمييز التي فرضت معايير تفتقت عن الأدمغة الصهيونية الحاقدة، ثم استثناء أصحاب الأحكام العالية ذوي الأيدي التي اجترحت السيئات وتلطخت بالدم اليهودي الطاهر!! بالإضافة إلى أسرى القدس وفلسطينيي ال 48 والأسرى اللبنانيين وأسرى الفصائل الإسلامية .."[3].

ويلعب عنصر المفاجأة دورًا هامًّا في إحداث صدمة الإفراج عن إسماعيل الزين وصديقه قاسم " في اليوم السادس للعيد طلبت إدارة السجن إسماعيل وقاسم وبلغتهم بالإفراج .. وقفوا بين مصدق ومكذب .. الأقدام ترتجف وبلغت القلوب الحناجر السجن قام ولم يقعد .. وبدأ معهم العيد في تلك اللحظات "[4].

في " **الخطوات**" ، قسّط الغزاوي أحداث الرواية إلى قصص قصيرة، موزعة بأبعاد فنية محدودة، وعلى صفحات متفاوتة، فلزكية السلطان على سبيل المثال قصة مع الشاة، تمتد في الصفحة العاشرة، والثامنة والخمسين، وردت على لسان عبد العاطي الراعي "إن زكية السلطان

---

(1) وليد الهودلي: الشعاع القادم من الجنوب 217.

(2) السابق 217.

(3) السابق 239.

(4) السابق 244.

رأت الشاة ولمست بطنها وأخبرته أنها ستلد بشرًا ...وهذا ما كان فبعد ستة شهور على استشهاد اليوسفي، جاء عبد المعطي بعد الغروب يحمل بين ذراعيه طفلاً ذكرًا وعرضه على الناس في الجامع الصغير بعد صلاة العشاء" [1].

وفي مشاهد سابقة على هذا الحدث، يستدعي نبوءة جدته من خلال حديث أمه زكية السلطان، مما أحدث خلخلةً في خط سير الأحداث، يأتي ذلك في رحلة عودة ذاكرته إلى حديث الهجرة من صفد، نسج الروائي من خيوطها قصة ضياع الأرض، ومراودة حلم العودة لأرواحهم؛ كتعويضٍ نفسي عن الشعور بالذنب من تركهم ديارهم إثر احتلال الصهاينة لها "سمعتهم في مجلس أبي الحاج إبراهيم الغنايم يقولون إن خروج الانجليز مقدمة لحمام من الدم وإسناد مباشر لليهود. لم أستطع أن أفهم لماذا يخرج العرب ويبقى اليهود كان ذلك مستهجناً.

كنا نمرّ من حاراتهم ونراهم أمام البيوت وفي الشوارع بجدائلهم الطويلة ... وفجأة تحولوا إلى جنود مدججين بالسلاح. لا أظن أن أحدًا دافع عن المدينة. كان الناس يسمعون أخبار القرى المجاورة التي سقطت بيد اليهود وعن الموت والدمار الذي حلّ بها. إنهم يقتلون الناس في الشوارع. الذين يهربون بجلدهم قد ينجون من الموت. عائلات كثيرة غادرت صفد تحت جنح الظلام واتجهت إلى الشمال"[2].

وتستمر أحداث الهجرة حتى المشهد السابع؛ ليعود للحديث عن فكرة العودة إلى وطن محاصر، فتضمنت الأحداث حكايا الشيخ"عبد القادر"، التي أحدثت مرة أخرى كسرًا لسير الأحداث من صفحة ثلاثٍ وستين، وحتى ثمانٍ وسبعين، ختمها بما اعتقده كلام الجافنة نفسها .

أما قصة اليوسفي – عارف بن إبراهيم الغنايم – فقد أوهم بموته من خلال مراسلته "مي رسولي"، إذ أوهمها بصداقته لليوسفي، فكأن الروائي يجمع بين فلسفة الوهم والحياة، فالحياة لمن لا يستمتع بها تبدو وهمًا، ولمن ماتت مبادئُه، هي وهم أكبر " هناك ضريح لي– كما قيل – بني بالحجر وكتب عليه " الشهيد عارف اليوسفي " زارته أمي زكية السلطان كل يوم قبيل الغروب في السنة الأولى، ثم زارته أيام الخميس والاثنين من كل أسبوع بعد ذلك. أية ظروف جعلتني أمضي قدُما في قصة الموت فلا أبعث بخبر ينفض الموت عن قلبها؟ ربما كنت على صواب فيما فعلت لكنني لست واثقًا من ذلك الآن!

---

[1] عزت الغزاوي : الخطوات، ط1، دار الشروق، رام الله، 2000، 58-59 .

[2] السابق 53.

فحين علمتُ بما حدث في " الجافنة " كانت قد مرّت شهور طويلة. قلت في نفسي: لقد خبرت العجوز موت وحيدها فلماذا تنهض ذات صباح على قصة جديدة تنفي الموت ، وماذا لو مت بالفعل في عملية مسلحة أخرى بعد حين؟ ألم نكن نعتبر أنفسنا مشاريع للموت، ننتظر قدومه بين لحظة وأخرى ؟ "(1).

وفي " **حزيران قديم**"، يبدأ عمر حمش السرد بالمطاردة من قبل عباس حارس القصر للولد العفريت، جن جنون عباس لعدم إمساكه به، بعدما أفلح بالإمساك بصديقه حربي، ظل الولد العفريت محتميًا بغصنٍ عالٍ، يشيع الخوف والترقب انتظارًا لما ستأتي به الأحداث بشأن الولد العفريت "الكلاب المتنمرة رقصت ألسنتها! تتشمم اللحم الآدمي المقتحم في أوج الظهر الأحراش، واهتز الولد العفريت، فاهتز الغصن، ولما انشرخ هوى، فانفجرت الكلاب "(2).

تتسع عدسة الروائي، وكأنها عين المُشاهد للأحداث، حيّةً تقفز إلى مطاردةٍ من نوع آخر، فمطاردة عدو مسلح للسكان العزل في غفلة منهم، يضفي ظلالاً سوداء في واجهة المشهد الخلفية، تطل شخوصه شاحبة اللون، بائسةً، يلفها الهلع، وفي المقابل تشتعل عيون العدو بحقدٍ شرس، يطل كلسان ثعبان يتعجل بث سمه في فريسته " في غرفة القرميد ترنحت مجدل عسقلان، تفاحة تحترق بحجم الطائرات. يغادرون إلى الكروم. ينتشلون الجثث ويغادرون ... الناس فقط في الكروم مشدوهون. هام الحاج صالح محطمًا، يخنقه اللحم المحترق، ويمزقه صفير السكون، بلاط الأزقة كان يعوي، والجامع المملوكي عفره الخواء، أما ديوان الحارة فشرع بابه مستقبلاً الموت، ولن ينسى الحاج صالح ذلك اليوم، لحظة سقوط مجدل عسقلان بأيدي اليهود ! كمن في بطن الكرم واستمع للأنين "(3).

تتطاول الأحداث وتقصر، تميد يمينًا ويسارًا، وتتحرك خلفًا وإلى الأمام، وهذا النمط من أسلوب السرد، يرفع حرارة الأحداث، يحرك زئبقها، يضيء خبايا السرد المعتمة، يحتضن ذاكرة الوطن؛ لتنقل المتلقي إلى مسرح التاريخ.

يأتي مشهد المنجد خليل مقتطعًا من الشريط السينمائي للخطاب الروائي؛ ولكن بوجوم يشبه الخرس، تعرض حاله قبل وبعد الإصابة، تتراوح أحداث المشهد بين التقديم والتأخير؛ لتلملم أسباب، وكيفية، ونتائج هذا الوجوم" من خط النار جاء. وصل الحارة والبندقية تتأرجح مقلوبة على ظهره، تنادى الأولاد حفاة:

- المنجد خليل. المنجد خليل. يا منجد خليل.

---

(1) عزت الغزاوي : الخطوات 32.

(2) عمر حمَّش : في حزيران قديم ، ط1 ، وزارة الثقافة الفلسطينية، 2001 ، 8 .

(3) السابق 10 .

يا جنديا مذبوحًا، مقصوص الحلم، حلمت طويلاً فابتعدت مجدل عسقلان غمامًا مبتورًا يا جنديا مطفوءًا ... عند الصنبور، وهم يرقبون انكساره، طأطأ يائسًا، ويده، إلى البارية امتدت ... تقدمت سبابة الكف اليمنى إلى القصبة، عبرت الفوهة عميقة، أما اليسرى فتحسست الزناد، ثم ضغطت، وحدث الانفجار! أفئدة الخلق وقعت. النسوة لطمن.

_ المنجد خليل طخ إصبعه ! " [1].

يمد الروائي خطين متوازيين، يمثلان: موقف المنجد خليل في أوج اشتعاله للحرب، وموقف الضابط العربي المخزي في تخليه عن دوره القتالي" هذا الإصبع تعطش للزناد، وهاتف الضابط لا يجيب، ألقى الراجمة وهجم عليه، قبض على صدره، هزه وهو يصرخ:

– البلاد بلادنا " [2].

وابتعد مذهولاً، مخذولاً " غير عابئ بأوامر الضابط العربي:

– عد يا عسكري، لكن العسكري لم يعد، ترك الجبهة ليفجر سبابته على الصنبور" [3].

يستمر الخط الارتدادي للأحداث مستدعيًا إياها من عمق التهجير التاريخي البغيض، فتزداد توترًا، ويكتسي جو السرد بالتحسر، وخيبة ضياع الأرض تنخر في الصدور التي احتوتها نعوش .. تضرب مساميرها في اتجاه القلب، تمنع النَّفَسَ من الولوج إلى الرئتين، يختنق الهواء باستقبال خبر الهزيمة، بل الفاجعة أو النكسة، فكلها أسماء تزكي عمق الخسارة " أبو كلوسة صنع الشاي لجيش العرب في مجدل عسقلان، وفي عصر يوم عاد يهرول ممتقعا ويقول:

– ضاعت ذقوننا، وضاعت البلاد !

دخلت اليهود الساعة التاسعة من ذلك المساء ... أبو كلوسة قرر أن يتسلل من الغرب ليعرف ما تفعله اليهود، ثمة عربة جيب كانت تطلق وتمشط الطريق مابين المجدل وعسقلان، ولما تجرأ أبو كلوسة أكثر أصابوه، نزف وزحف إلى الكروم، فحملوه إلى غزة وهو يقول:

_ حرام عليكم، ادفنوني تحت جميزتي! " [4].

تتكسر الأحداث في الصفحات التالية بالعودة إلى المنجد خليل بعد اختفائه " الدنيا هرولت يوم شاهد عربتهم تتوغل، صفعته اليابسة، والبحر الرقيق صعد في البعيد عمودًا، انهمر البحر عليه، فصارت الأرض بئرا ... انزل بارودتك المنقلبة لتعلق انتحار الحلم، خزي الجيوش،

---

(1) عمر حمش: في حزيران قديم 34-35.

(2) السابق 43 .

(3) السابق 44 .

(4) السابق 49.

يرقبون عينيك، أخفضهما، أنزل كتفيك، تبكي، أم تولول!؟ أخبرهم بالنار لتوقظهم، انسف اصبعك المخذول " (1).

في الطب النفسي يعالج المريض الذي ذهبت ذاكرته بصدمة مشابهة، تعيد الذاكرة إليه، وهذا ما حدث مع المنجد خليل، أصابته صدمة كصدمة انكسار الجيوش العربية في فلسطين، تسببت في إيقاظه من غفوته "في عينيه قوة جذب تكشف الأنحاء هزته اللحظات وهي تقترب، حتى جاء فوج الطائرات. قال:

ــ بدأوا! ثم نفضته أولى قذائف الهاون على ساقين صحيحتين، كأن عارضا انزاح، فاستيقظ عفيا " (2).

تأتي صدمة جديدة، تنقل المتلقي إلى دراما مأساوية جديدة، يمارس المنجد خليل، وحربي، والولد العفريت، ثم الضابط الحسيني، طقوس الاستعداد من أجل تنفيذ عملية فدائية ضد العدو "وهدرت عربات، وزحف ضجيج، أضيأت السماء في لحظة، صارت نهارًا أصفر، وسمعت هتاف المنجد خليل:

– أنهم يطلقون فوانيس إنارة ... العينان تتلقى المتقلبين على الإسفلت، المارد يهوي، أسود تأكل قدميه، " إذا وصلتم قدمي بخير وسلامة " بعد قليل نأكل عينيك، ومروحيات هدرت، طحنت الهواء ثم أطلقت، صرخ المنجد خليل التلمس:

انسحبا" (3).

ويستمر الراوي في سحب النَّفَس من أعماقه " ثم استلقى هو تحت الضوء، وعاد يصيح:

– انسحبا. وأطلق طويلاً قبل أن يسقط ...

لم تحتمل الناس فاكتسحت حظر التجول، خطفوا جثة المنجد خليل التلمس.

على الأكف تمدد .

رنا إلى الشمس، وهام، فشاهد الجموع الهادرة ...

العجوز صفية تزغرد وتقول:

رفعت الرأس يا ولدي ..

وصارت تصرخ في الجموع:

– أخرجوا إصبعه المقطوع.

ثم رقصت معتدلة كصبية في ليلة الزفاف، دارت حائمة وغطاء الرأس بيدها، قفزت وتثبتت، ثم غنت:

---

(1) عمر حمش: في حزيران قديم 84 .

(2) السابق 85 .

(3) السابق 93.

– يا خليل يابو رموش، إصبعك أرجل من جيوش ..." [1].

أمّا الشائعات، فجاءت كمنظار، بل عدسة مكبرة، تلتقط دقائق وتفاصيل مشهد استشهاد المنجد خليل وتشييع جثمانه، أو هي كتناول فلفل حار، بعد شراب ساخن " ناس تقول جثته تشوهت فلم تعرف، وناس تقول، الجن خلصه في آخر لحظة وسجنه "[2].

ويبدو أن جثامين الشهداء كأحوال أصحابها قبل موتهم، ليس لها أن تهدأ، إنها كحال الأرض وأهلها، ملامحهم قلق، وسماتهم خوف، وقضيتهم هم وآمال ممزقة، لا ينفع رتقها بخيوط واهية، فتصبح كبيوت العنكبوت، بل أشد وهنًا.

ومن ظلمة حزيران، وانتهاكات الصهاينة، إلى ظلمة وانتهاك القرامطة، وإنْ تشابه الخطابان، ففي **شيئين أيضًا:**

الحس الإنساني القلق على الوطن والهوية، لدى حمش وعوض من جانب، ومن جانب آخر، ضعف الأمة العربية، فهلكت بهلكة مترفيها، ممن أسرفوا في حق أنفسهم، والأمانة المحيطة برقابهم، إذْ قطعوا حبلها بأيديهم فوقعت، وهُرست تحت أقدام الغزاة، ولا ينتهي الحد إلى هنا، فما زال هناك الكثير، الفرنسيون، الفرنجة، الإنجليز، أما حلفاء فرعون وهامان ومن فاقهما، فأمريكا وأتباعها، مما سيلي تناوله ضمن خطابات أخرى.

وعود على بدء، يلمس في " **القرمطي** "، تركيز عوض على فترات الوحشة والظلم الأشد في تاريخ الأمة العربية، ففي هذه الفترة الزمانية، غرقت البلاد والعباد بالفساد، فَسَدَت سريرة أهلها وحكامها، فاستبد الوهن بالأمة.

وخلال ذلك جاء الروائي بالأسماء والحقائق مموّهة، تناسب زمنها من جانب، وتأتي من جانب آخر بحضورها التاريخي والإنساني الدائب بالصوت، واللون، والصورة.

كما حرص على حضور هذا الزمان في الخيال والوجدان، باستدعاء وسائل المواصلات، والألبسة، وأدوات القتال، وغيرها.. فيكتسي الجو العام بنكهة ذلك كله، ويطل الخليفة العباسي" المقتدر"، و"القرامطة"، ضمن تصور حي للحياة في عهدهم، بكل معتركاتها، وكأن زمانهما لازال بضًّا في النفوس.

يستهل الخطاب بمشهد مرور أبي بكر الصولي بجسر القرمطي، ومنه إلى بغداد، وترجع به الذاكرة إلى ما قبل ثلاث سنوات حيث وقف أبو طاهر القرمطي بثلاثة آلاف رجل ليعيث في بغداد الفساد، وقد فزع نازه الفارسي – مولي الصولي – برؤيته مشاهد الرؤوس

---

[1] عمر حمش: في حزيران قديم 94/93.

[2] السابق 70 .

المقطوعة، والأجساد المصلوبة، وذباب يلهو فوق الجثث المتعفنة في جوٍّ قارص، وكان ذلك بمثابة إعلان عن هوية الحكام، وحال المحكومين على حدٍّ سواء " وما أن دفع البرذون برأسه إلى ساحة الإعدام، حتى أجفل إلى الوراء، كاد الصولي أن يقع، ولكنه تدارك نفسه قبل ذلك، أما " نازه" فقد ذعر لرؤية رجل مقطوع الرأس ومصلوب على سارية، كان دمه المتناثر على ثيابه الصفر قد اسودّ وصار كالقار، أما طنين الذباب رغم البرد فقد كان يملأ ساحة الإعدام على سعتها " [1].

تبدو الأحداث في القرمطي كرقعة شطرنج في أيادٍ ماهرة، تتسابق المشاهد في إبراز أحداثها ما بين تقديم وتأخير، وسيطرة وتقهقر، وفق ما يتطلبه الموقف من مستجدات، ولا تكاد مشاهد الخطاب الروائي تختلف في نوع القصة التي تحكيها، إلاّ وتتكاتف لتندمج في قالب خطابي واحد.

ولعلماء ذلك الزمان وخلفائهم قصة، تفصح عن تفشي السوس في جسم الأمة الإسلامية العربية، يتجسد ذلك في إحدى جلسات ابن دريد والصولي، وابن العلاف " صاح ابن دريد وهو يكرع كأس: هيا .. كلوا.. لم يعرف الصولي منذ متى كان شرب النبيذ مقبولاً رغم وضوح وصراحة النص، ولكنه عاش ويعيش في أجواء لا تنكر النبيذ أو ترفضه، الخليفة المقتدر نفسه لا يكاد يصحو من شرب إلاّ على شرب ... بغداد ابتعدت عن نصوصها القديمة، وهي مدينة تشيخ بسرعة، ويسرع إليها الدمار، وما ظهور القرمطي فيها قبل ثلاث سنوات إلا دليل ذلك. الخليفة الذي لا يصحو من سكره يعرف أنه لا يستطيع أن يفعل سوى أن يسكر" [2].

وإزاء هذه الحالة، سكرت بغداد عن الحقيقة، وغفت فوق مشانق الموت، تترنح بانتظار منفّذي الإعدام " بغداد تجمع كل النقائض في آن، الخليفة يسكر، ومؤنس الخادم يحكم المدينة، والجبائي يعتقد أن إرادة الإنسان لا تقل عن إرادة الله، والقرمطي يبني دارًا /ة تشبه الكعبة يدعو فيها إلى المهدي" [3].

يأتي الحديث عن القرمطي استباقًا مقتضبًا يكتنفه الغموض، حيث تسليط الضوء على بغداد، والقصر، وعلمائها؛ ليقدم الروائي تعليلاً يتفق مع المصير الذي ستؤول إليه بغداد بمن فيها، يتحرك خلال ذلك سكان القصر، ومجالس الخلافة والقضاء والعلماء، في دوائر مغلقة، لا تفتح إلاّ على ذاتها، ولا ترى سوى دواخلها.

كما لعبت الإشاعات دورها في تفسير أسباب عزل مؤنس الخادم للخليفة، وتنصيب أخيه محمد بدلاً منه، فقائل يرجع ذلك إلى نزاع بين المقتدر ونازوك على جارية رومية، وآخر

---

[1] أحمد رفيق عوض : القرمطي 9 .

[2] السابق 9.

[3] السابق 24 .

يرجع السبب إلى أن القرمطي أرسل إلى المقتدر بعزل مؤنس عن إمرة الجيش، مقابل أن ينصرف عن بغداد " الناس، تناقلوا الخبر كما يريدون، قالوا: إنّ شغب والدة المقتدر كرهت مؤنسًا وتسلطه واستئثاره بالأمر من دون ابنها المقتدر، الأمر الذي يحول دونها ودون تسلطها وسلطانها " [1].

وما جاء في الرواية الثانية، فتناقلته الخاصة " مفادها أن القرمطي، أبا طاهر الجنابي الذي مافتئ يهاجم الكوفة والرقّة والرحبة وهيت، ويهدد بغداد، ويطلب من الخليفة التخلي عن الكوفة والبصرة وبعض أجزاء خصبة من السواد، أبو طاهر هذا كتب للخليفة أنه على استعداد للانصراف عن بغداد إذا ما قام الخليفة بعزل مؤنس من إمرة الجيش ... تقول الخاصة أن الخليفة وافق على ذلك" [2].

أمّا الرواية الثالثة، فردَّدَها رواد حانة بهرام المجوسي، المستخدمة أحيانًا كخانٍ للأغراب غربي القصر العامر، كان يستغل ملجأً للهو والعبث، أمّا جلنار فهي عين القرمطي منذ زمن بعيد، كانت تلتقط ما تسمعه من رواد الحانة، حيث فرّت إحدى نساء نازوك صاحب الشرطة من داره " وانطلقت إلى دار العدل تشكو سيدها إلى " ثمل"، ولم تترك المرأة شيئًا لم تذكره عن"نازوك" جبروته، ظلمه، فسقه ومجونه ... جن جنون " نازوك " عندما أعلم بالأمر، حاصر دار العدل وأراد أن يفتك بالمرأة و" ثمل " من بعدها، ولكن الأخيرة استطاعت الفرار من سرداب داخلي إلى بيت خال الخليفة هارون بن غريب الذي أسرع بتهريب " ثمل " إلى القصر العامر، الأمر الذي اعتبره" نازوك " مسًّا بهيبته ومكانته " [3].

جاءت خلخلة الأحداث، محركًا أساس في استقطاب حواس المتلقي، تتوافد دلالاتها عميقة، تؤشر على تفشِّي ظاهرة الاغتراب، مقترنة بمفهوم الخلافة الإسلامية، التي يجتمع فيها المعنى وضده، وتردُّد حضور المصطلح وغيابه؛ لتوليد ما يؤكد حالة العجز العربي، تقطن خلف جدارٍ من المسميات المقنّعة، ومن عملية التعتيم هذه، اكتست الدلالة لون السواد، ففساد المحكومين، امتداد لفساد الحكام وحاشيتهم.

وقد رسم عوض علماء ذلك العصر، ضمن زوايا مُهمَّشة في لوحته، إذْ يُطِلُّون بعيون يسكنها الخوف، مع حب الدنيا؛ إنها الجاهلية الثانية، تمتد إلى الجاهلية الثالثة حاضرة ذكراها في اللحظة الراهنة وامتداداتها الزمكانية.

ويبدو أن الغربة تطال بدورها "القرمطي" نفسه، أمّا الأذان، فغريبٌ ووحيد، وتظل الامتدادات الدلالية تتشعب؛ لتطال الأمكنة، فساحات المدن ترتجف خوفًا، تطحن ضروسها

---

[1] أحمد رفيق عوض: القرمطي 53 .

[2] السابق 55 .

[3] السابق 57/58 .

تضاريس خاوية، هربت منها معالم الحياة، بحارها جمدت من برد الرعب، وتجمدت الحقيقة في متاهات تقود بدورها إلى خنادق مظلمة.

وتستمر الشائعات؛ ولكن في اتجاه آخر، إذ يشيع خبر تنصيب القاهر خليفة جديد " وفي بغداد طار الخبر الفاجع، " أبو حربة " ينصب خليفة على المسلمين ... مدمن الخمر، صاحب "الصلعاء "، وقاتل العبيد والجواري والسجناء والناس، دقّت قلوب الناس، صار الزمن رديئًا بشكل لا يمكن احتماله، ما أردأ الوقت! ما أردأ الوقت، من أبي بكر إلى القاهر صاحب الصلعاء؟! شعر الناس أن الأمر لا يعود إليهم ولا يخصهم ولا يعنيهم، كان ذلك أكثر مما يطيقون وابعد مما يحتملون.

مؤنس الخادم جن تمامًا، لا يمكن أن يصفع المسلمين بهذا الخليفة " [1].

يسري خبر تنصيب القاهر وئيدًا- وإن كان غير ذلك- فلكأن الزمن مضاعف، يقتل النفس، يمتد الخبر من الصفحة: السبع والثمانون، إلى: المائة وأربع وخمسون، بدأت الأحداث تتمدد، وتتسع حلقاتها متشابكة في اتجاه أبي طاهر القرمطي، وفي توتر تصاعدي" قال ابن دريد: كنت أقول أن أبا طاهر، سليمان بن أبي سعيد الجنابي كان مضطرا إلى الاستعانة بفكرة المهدي – وهي فكرة إسلامية – ليستمر، حتى يستطيع أن يقنع الأعاريب وعامة الناس الفقراء البعيدين عن حاضرة الخلافة .. يمكن لك أن تقول : إن الرجل مجنون مشعبذ يعتقد بتخاريف الباطنية والمجوس ويخلطها بما يجتزئ من القرآن .. ولهذا يعتقد بعض شيعته إنه الممهد للمهدي، أو المسيح، أو الإله ذاته" [2].

تتفرع الأحداث فيما بعد في اتجاهين: خطي، حيث مستجدات الأمور مع القرامطة، ومتكسر، يرتد بين الوقت والآخر تجاه القصر والخليفة، يصورها من زوايا حادة، تفتح بشكل جزئي؛ فتتسبب بتلوين انفعالات المتلقي بدرجات متفاوتة من الشد والجذب، وتزداد كثافة الأحداث وتسارعها، مع ازدياد خطر تهديده بغداد والكعبة المشرفة.

هذا، وتشترك الطبيعة الصامتة والمتحركة، بدور جذري أمام كاميرا الروائي، تجسد مشاهد الرهبة والخوف التي اكتسحت أجواء الرواية، وضاعفت من الشعور بالزمن النفسي على حساب الفيزيائي.

وفي خضم ذلك كله، تتشكل لوحة ثالثة من جمهور الشعب المنكوب بحصار ضاغط حتى النخاع، يشبه حصارًا تعيشه اليوم بغداد وفلسطين، والمنتفع واحد، ويبدو الشعب مستسلمًا تارةً، وتارةً تملؤه الحَمِيَّة، فيتعملق كباشقٍ متمرد في مواجهة أعتى الرياح، مثاله: الدور الذي

---

[1] أحمد رفيق عوض : القرمطي 96.

[2] السابق 154 .

لعبه شعب هيت في الشمال، في مواجهة أبي طاهر القرمطي، بينما كان القاهر في قصره يعب من ملذات الحياة دون حساب "صعد الأهالي على سطوح منازلهم وأخذوا يقذفون الكافر، الخارج على الملة بالحجارة، تخريبه للبصرة وحرقه لها وفظائعه فيها، سمع بها كل مسلم وغير مسلم ... قرر الأهالي الدفاع عن أنفسهم وعن حريمهم وعن مزارعهم وعن دينهم، صعد قاضي الشافعية المنبر عصر اليوم، دعا الناس إلى الجهاد ضد القرمطي الكافر" [1].

وقد أفلح سعيهم، تشاركهم العتمة والليل للانقضاض على عدوهم " جأرت الناس من على السطوح : الله أكبر .. الله أكبر .. محمد رسول الله .. تردد اسم النبي محمد في البلدة، من على السطوح، طار الاسم الحبيب في الفضاء كملاءة حديدية رادعة ... ارتجت الجدران والقلوب، تساقطت الحجارة والقار المغلي وقطع الحديد على الجنادرة الراكبين والراجلين، فوجئوا بكل شيء، لم يتوقعوا ذلك، لم يشاهدوا أحدًا أمامهم يذبحونه، كل شيء يسقط من فوق ... اشتد الرمي واشتدت العتمة، لم يجد القرمطى بدًا من الانسحاب، وفى لحظة، انتهى كل شيء ..انسحب القرمطى تاركًا صديقه أبا الزوار قتيلا .."[2].

ترتد الأحداث مرة أخرى، للإعلان عن بداية موكب انطلاق الخليفة الجديد، وإلى حيث تآمر نازوك قائد الشرطة، ووالدة الخليفة (شغب)، بالاتفاق من أجل إعادة المقتدر إلى الخلافة، وبتدبير متقن، أفشلا حفل تنصيبه "وما لم يعلمه المقتدر هو أن والدته " شغب " أخرجت آخر ما في جعبتها من تدبير، فقد اتفقت مع عمها الأمير بدر أن ينقل إلى "نازوك"موافقة "ثمل" على وصاله – دون علمها – في حالة أن يعمل على إعادة المقتدر إلى الخلافة"[3].

وتأتي الأخبار عن مقتل المقتدر استباقًا زمنيًا – يخلخل خط سير الأحداث " وبعد أقل من ثلاث سنوات، سيأمر مؤنس أحد رجاله بقتل المقتدر وهو يلبس بردة النبي، يقتله أمام كل الناس دون أن يهب أحد لمساعدته، تجز رقبته وهو واقف مستسلم كأنه كان ينتظر ذلك.
أما"ثمل" فإنها ترحل إلى البصرة وتأخذ معها " شغب" التي أصابها مرض عضال، ولكن " ثمل " تأمرها بطحن الملح طيلة النهار وصنع السلال من جريد النخل طيلة الليل " [4].

وتعود أحداث القرمطي إلى مجرى السرد من الصفحة: المائة والأربع والخمسين، إلى المائة والسبع والخمسين؛ لتبدأ مسيرة القرمطي نحو الكوفة "صاح المنادي في معسكر القرمطي يوقظ الجند للمسير تجاه الكوفة، فوجئ الجند أن أبا طاهر كان في كامل ملابسه متوشحًا سيفه،

---

(1) أحمد رفيق عوض: القرمطي 111 .

(2) السابق 112 .

(3) السابق 124 .

(4) السابق 132 .

لم تتغير لمته دلالة على عدم نومه، رغب بعضهم في السجود بين يديه ... دقت طبول المسير بينما كانت الشمس تنشر في الأفق ضوءًا بلون العصفر ورائحته " [1].

تستهل أحداث الفصل العاشر بتعبير يكتنفه الغموض "ليلة المشهد الأعظم"، ومن ثم، تقسط أحداث هذا اليوم ما بين تقسيم غنائم النصر، والاحتفال بظهور نجمة الزهرة قريبة من الأرض "أشعل كل رجل عودًا وضعه ظاهر بيته، حتى صارت هجر شعلة نار كبيرة، تتوهج في قلب الصحراء " [2].

مرة أخرى ترتد الأحداث بعد عشر صفحات، إلى أخبار مؤنس الخادم مع الخليفة المقتدر، ثم عودة أخرى إلى القرامطة، حيث يبدأ أبو طاهر القرمطي بتجهيز جيشه ليهدم الكعبة، ومن ثم بناء هجر، قبلةً بديلةً عن الكعبة، يتعرض خلال عبوره الصحراء لمخاطر جمَّة، إلى أن يصل مشارف مكة في موسم الحج " انتشر الخبر بين الحجيج كالعدوى. لم يكن أحد منهم لا يعرف ما الذي يمكن للقرمطي أن يفعله، فقوافل الحجاج كانت هدفه الأسهل والأكثر فائدة، فهل وصل إلى هنا، إلى بيت الله الحرام ؟!... عامل مكة ومنصور الديلمي اجتمعا على عجل بالقرب من منطقة رجم الشيطان، كان منصور الذي تعود الحرب بما فيها من مفاجآت بادي التأثر والانفعال " [3].

تُحبس الأنفاس، خلال مفاوضات ممتدة بين القرمطي والقائمين على حراسة بيت الله الحرام؛ ليبدأ بعدها هجومه التتري " أبو طاهر، الذي يسبح في سحابته، سحب سيفه من غمده، انفجر صدره بما أراد أن يقوله:

**أنا بالله وبالله أنا        يخلق الخلق وأفنيهم أنا**

نعم، أنا إرادة الله، وليمت من لا يؤمن بذلك ... الحجاج استسلموا لأقدارهم، مدوا أعناقهم للذبح، ذكروا الله قبل ذبحهم وطلبوا منه حفظ ذويهم، قالوا لله إنهم قتلوا في بيته الحرام، وإنهم يحتسبون ذلك عنده ... كانت تلك خاتمة الحج لهذا العام، أعناق مقطوعة ودم مسفوح، لم تكن الشمس غائبة عندما كانت عشرون ألف جثة حاج حول الكعبة، كانت الجثث تطوق الكعبة كالسوار"[4].

من مكة المنكوبة، وقرامطة الغدر... تقفز الدلالة، تخترق السطور والتاريخ، تحضر فلسطين اليوم، وبغداد، والجنوب اللبناني ... تشد على أياديهم أن " اصبروا و صابروا، ورابطوا"[5].

---

[1] أحمد رفيق عوض: القرمطي 158 .

[2] السابق 179 .

[3] السابق 249 .

[4] السابق 260/ 261 / 262 .

[5] آل عمران: آية 200.

من القرامطة، إلى الصهاينة، فالأمريكان، كلهم فوق خط الزمان سواء، الحال واحد.. المقام واحد.. الجرح واحد.. ثم ... التخاذل العربي واحد.. وكأن معكوس الحقيقة أن يُقال : " اتفق العرب على أن يتفرقوا ".

كيف لا، والجفون يهدهدها النوم الجميل ...؟!

فبات لسان الفلسطيني وكل عربي، يردد ما قاله الشاعر :

**" أخي جاوز الظالمون المدى        فحق الجهاد وحق الفدا**

**أنتركهم يغصبون العروبـــة        مجد الأبوة والســـؤددا "** [1].

وكما شهد التاريخ على سخط الله على المتغطرسين، شهد على ميتة حقيرة للقرمطي بعد ذلك بسنين طويلة " وبينما كان أبو طاهر في اللد بفلسطين، أرسل الله عليه دواعي الجدري، فظهرت على جلده بثور تنز بالصديد المختلط بالدم، فتبعث رائحة كريهة لا تطاق، وقد اشتد المرض عليه حتى ضرب دماغه، فخيل إليه أنه كلب، فصار ينبح مثل الكلاب ويعض مثل الكلاب ... ولما اشتد المرض عليه ولم يعد أحد يطيق خدمته، وضعوه في قفص حديدي، فصار أبو طاهر يأكل لحمه، لما استحكم في خياله أنه كلب، وظل على هذه الحال، حتى أكل نفسه ومات"[2].

هذه النهاية، تفتح وتغلق دلالاتها بشكل غير مستقر، مما يعني أن موت القرمطي، يفتح أبواباً من القراءات والدلالات النقدية والثقافية، كلٌّ ووجهته.

وقد يسأل سائل: ما وجه الشبه – على سبيل المثال- بين ما آل إليه حال جزار مكة، وشارون... سفاح صبرا وشاتيلا ... وغيرها ...؟!

فكأن عذاب الدنيا يتعجل نار الآخرة، في سؤال قدريّ عادل .. هل من مزيد ؟!

لا شك أن غلق جزء من النهاية في مثل هذه الخطابات- وباعتبارها جزء من التاريخ الذي يقترب من الكمال قياسًا باللحظات الراهنة – يعطي المتلقي متنفَّسا لأساريره وأنفاسه، التي اشتد لهاثها من طول وعمق المأساة التي عاشها خلال متابعته الخطاب، ثم إنها تفك قيد خياله خلال عملية البحث، والموازنة، وتعليل النتائج، مضيفًا من ثروته الفكرية على ما شاهد، ولمس، وتخيَّل.

فماذا عن زياد عبد الفتاح في خطابه الدسم :"**ما علينا**" ؟؟

إلى أين أراد أن يصل بمتتبعي رحلاته المتلاحقة عبر الخطاب ؟!

ألِى السلامة، أم إلى القلق والنقمة ؟! أَغَرضه قلقلة السرد، أم تطوير أحداثه بشكل تقليدي؟!

---

[1] البيتان مشهوران ، للشاعر علي محمود طه .

[2] أحمد رفيق عوض: القرمطي 264- 265 .

لقد جعل لمُستَهَل خطابه مقتبسان، يومئان بما سيلي، أحدهما لأبي الطيب المتنبي، والآخر لمحمود درويش، وكلاهما خبر حياة السفر والترحال " أطويل طريقنا أم يطول؟

أحمد أبو الطيب المتنبي

مطار أثينا يوزعنا في المطارات

محمـــود درويش " [1].

وكأن المقولتين طَبَقان من المقبّلات الفاتحة للشهية، تصلح لمستويات عدة من البشر على تنوع مساربهم واتجاهاتهم النفسية والفكرية، قبل وجبة المطاردات الدسمة على معدة المتلقي.

من قلب الفندق، ينطلق الحدث مُعرِّفًا بشخصية " نزار البطل " " في بهو الفندق أخذ نزار البطل يقلب الأمور، عله يعثر على يقين يرسو إليه، أو حتى احتمال يطمئن له. فها هو يشتمُّ من جديد رائحة الخطر، بحاسة شم مدربة طوّعها ليمرق بها اللحظات التي يُطبق فيها الخطر فيكون موتًا عاصفًا تشظّيًا، أو انعجانًا مع كل ما لا يمكن خلطه أو عجنه .. أو حتى مقاربته"[2] .

تتفرع الأحداث، بما يشكل مجموعة قصصية، تتسم بالقصر، تتشابك في علاقتها ببعضها البعض، فكأنها تتناص في تكوينها الفني، ومضمونها المتشعب الدلالة.

يعيش نزار رحلاته متأزمًا من قلب الأمكنة المتشابهة، والأزمنة المخنوقة.

من بيروت، تبدأ رحلة المعاناة والمطاردة بتشعب أشكالها: سياسية، نفسية، فكرية، قومية، وعنصرية، تتوغل في خلايا نفسه، تفرض تساؤلات تقتحم الزمان والمكان " خطرت له فكرة ماجنة! ماذا لو انه وهو ينتظر المُوفد في بهو الفندق تعرّض إلى اغتيال؟!

هو افتراض مجنون .. فهو في دمشق، وهو آمن بحدود معينة. ثم إنه ليس مهمًا إلى الحد الذي يكلف فيه رصاصة تحدث صخبًا وشوشرة ... ذلك الافتراض الواهي خلّف فيه تطيّرًا وكآبة. آه لو كان للإنسان حرية اختيار مكان موته!! "[3] .

تحثّ الأحداث خطاها في اتجاه شيلان، التي تستدرج ذاكرتها للحضور، فتبوح بما يجيش بألم الخوف، وعذابات الارتحال، التي تبدأ بانسياقها إلى معترك السياسة؛ لتكون قريبة ممن أحبت " في تلك السن كنت على استعداد لأن أقيم الدنيا ولا أقعدها، وأن أفعل أي شيء. أن أبصق في وجه أي أحد وأخربش أيا كان من أجله ... كنت غبية لا تفهم ومندفعة لا تعلم، وكنت ملتاعة. ورحت أفتش عنهم في كل مكان، وأريد مواصلة رسالته... وعثرت عليهم. صادفتهم

---

[1] زياد عبد الفتاح : ما علينا،ط2، دار الهاني الثقافية ، غزة ، 2004 ، 2.

[2] السابق 3.

[3] السابق 4.

والتقيت بهم وفرحوا بي فأنا صغيرة على إثارة الشبهات. وكلفوني بمهام خطيرة أحيانًا ... وزعتُ المنشورات وأبلغت الرسائل ونقلت الأسرار " [1].

وبدأت مطاردة عجيبة بين شيلان والسلطات، ومفاجأة صادمة، حيث إنّ صديقتها هي من بلغت عنها خوفًا على أهلها، كما أن والد شيلان لم يفعل لها شيئًا سوى السكوت عن القبض عليها؛ لأنه أحد أفراد الحزب " دهموا بيتنا، هاجموه كما لو كان موقعًا عسكريًا، نفذوا إجراءات أمنهم كاملة. وأعلنوا الحرب منذ دخولهم شارعنا، وحتى اقتحام البيت ... وكان والدي من رجالهم، بل كان شأن بارز بينهم، ولذا فإنه استقبل ما يفعلونه برضى، فالحزب أهم، والنظام أعلى "[2].

ومرة تالية، تسهم المفاجأة في تقديم قفزات أمامية في تقدم الحدث؛ ولكن بتصعيد وتيرته، فتعكس توترًا وقلقًا، بدآ يزحفان إلى شيلان، فبعد أن تم تهريبها من الصحراء " وفيما كنت بدأت استقرارًا افتقدته طويلاً ظهر في حياتي من جديد ... كان قد اختلف إلى الدرجة التي أنكرت فيها خطوط الصورة والظلال، التي عشتها وعشقتها... لم أتفطن إلى أن الحالة أسوأ، وأنه انكسر فلا سبيل إلى ترميمه" [3].

ومن هروب شيلان، تتجه الأحداث إلى حيث خروج الفلسطينيين من بيروت، صراع مع غربة جديدة، تؤشر إلى عطب سياسي على الساحة الدولية والإقليمية " خرجوا بحرًا .. السفن يونانية وفوقها إلى جانب أعلامها، أعلامٌ فلسطينية. وسافروا بأسلحتهم الفردية. مضوا دون أمتعتهم: فقط حقائب أوراقهم، وما خفَّ من الملابس مما تتسع له حقيبة اليد. رحلة تتجدد في الزمان .. تتكرّرُ وتَتنكّر بصورة مختلفة، لكنها هذه المرة ليست مثل كل الرحلات" [4].

تنتقل الأحداث إلى الضفاوي سامي نصير - عاشق سيرينا اليهودية - وفي كل مرة يحضر إلى السرد كزائر عابر، ثم يختفي مخلِّفًا وراءه قلقًا، وشوقًا لمتابعة قصته.

والمفاجأة الأولى في قصته، اكتشافه أن المرأة التي أحبها، من أمٍّ يهودية، ويصبح التساؤل المتوقع هو: كيف ستنتهي هذه العلاقة أو ما مصيرها ؟ وقد يطرح سؤال آخر، لكنه موجه نحو الروائي: لماذا أراد محبوبته يهودية، وهو الفلسطيني المكابد مرارة العيش بسبب احتلال هؤلاء القوم لبلاده ؟!

ومن قمة تأزم الأحداث في قصته هذه، يتساءل سامي نصير أمام نزار البطل " لكنني قلت أيضًا. كيف أذهب بها إلى أهلي؟ ماذا أقول لأهل البلد ؟ ماذا يقول الآخر؟

---

[1] زياد عبد الفتاح: ما علينا 15.

[2] السابق 17 .

[3] السابق 21.

[4] السابق 35 .

ماذا يفعل القانون المركب إزاء رجل يتزوج امرأة يراها الأصل ... وقانون آخر يراها الأساس"[1].

وتتجه الحبكة باتجاه نزار، ففي السفينة، تمر لحظات.. يخالها دهرًا، وهو ينتظر السماح له بالمغادرة، ويبدأ العجز يتسلل إلى نفسه " قرأ الضابط ما في الورقة، أغلق الجواز عليها، ونحاه جانبًا ، قبل أن يلتقط جواز سفر الطفلة ويضمه إلى جواز سفره.

انتهت الإجراءات لحظة أن كانت السفينة تقترب من الرصيف ... اللون في فضاء الحرية، غيره أو نقيضه تمامًا، في سفينة تفضي إلى معتقل. معتقل ؟.. من يدري ؟ ما علينا!!

عندما انتهى الضابط من عمله أصدر تعليماته بتكاسل:

_الجميع يهبطون، إلاّ هذين"[2].

أمّا قصة عودة اليوسفي، فتحتل جانبًا من الخطاب لا بأس به، ومن تعقد الأحداث، الشيء الكثير، تبدو عقدته كحشرجة روح خبيثة عند احتضارها، لا يهدأ لها قرار، طالت فترة اليوسفي في مطار أثينا، من بعد تكرار طرد المطارات العربية له، ومن قلب عذاباته، قرر أن يخصص لنفسه مكانًا منزويًا في المطار، يستغله للاستحمام والنوم " حالة عودة اليوسفي لم تكن قد دخلت في احتمالات مهندسي المطارات، ولا مصممي الأروقة وصالات الانتظار، ولا أظنها سوف تدخل.

على الرغم من ذلك اخترعت لي مكانًا اغتسل فيه. يقولون أن الحاجة أم الاختراع .. قول حق، ويعبر عن وعي وطول تجربة !"[3].

معاناة اليوسفي تؤلف بمجموعها دراما مسرحية في أوج تعقدها، رغم تقسيط أحداث المعاناة على مراحل متفاوتة من السرد، ومن بداية الخيط، وحتى النهاية المفتوحة لمعاناته، يلمس توترًا لا ينقص منسوبه عن قمة التأزم، وتفشل محاولات نزار البطل في مساعدته رغم محاولاته الاتصالية المتعددة عبر الهاتف؛ لتخليصه من هذه الورطة وتدبر أمره، وفي اللحظة التي يوهم الروائي فيها اقتراب الفرج بقبوله في تونس، ترتد الأزمة إلى مكمنها الأول، لا تبرحه، يفتش عنه قبل مغادرته، فلا يجده، مما يضطره إلى الرحيل بدونه.

ويقدم الروائي وجبة سريعة تسكت جوع المتلقي اللاهب بشكل مؤقت، وفي انتظار ما تسفر عنه الأحداث بشأنه، من خلال بعض الجمل أو العبارات السردية الساخرة، والمقتضبة كقوله " شر البلية ما يضحك "، أو قوله " ما علينا "، ويستمر ذهول نزار في هذا الموقف

---

[1] زياد عبد الفتاح: ما علينا 66 .

[2] السابق 80-81 .

[3] السابق 188 .

تحديدًا، يخاطب نفسه "عودة لا يكاد يصدق ويعيش اللحظات وكأنه في حلم. ولكن أينه الآن؟ هل هو منذورٌ لنقيض اسمه؟ هل هو الفلسطيني التائه في وجه اليهودي التائه؟ أم لعله الفلسطيني العابر للقارات على غرار أسطورة الهولندي الطائر ؟ "[1].

ولا تكتمل دائرة التائهين إلى هنا، بل تستمر بالدوران دون نهاية لتوهانها هذا.

وفي مطار تونس، تحضر جميع الشخصيات التي التقاها نزار في سفره، شيلان، مرعي، سامي نصير...، فيبدو الموقف مضحكًا وساخرًا في آن، مما يدفع دمعات طال احتباسها للخروج، تختلط بضحكة تائهة، تجعل صديقه الذي يستقبله في المطار يعتقده شاهد فيلمًا كوميديًا في الطائرة " بل عشت هذا الفيلم يا صاحبي مع أن البطولة ليست لي وحدي ..

– مَنْ كان معك ؟

– أبو الخيزران، اليوسفي، بدران، مرعي، سيرينا ... وتستطيع أن تدخل على الخط أنت أيضًا ؟..

– هل أخذت كأسا في الطائرة ؟

– ما علينا!

وعندما كانت السيارة تبتعد بهما عن المطار، حانت من وليد التفاتة إلى صاحبه فلم يتكلم .. بل راح يراقب دمعتين صافيتين تتشكلان رويدًا رويدًا في عيني صديقه الحميم..القديم"[2].

ويعرّج عسقلاني في " **عودة منصور اللداوي** " على تلوين مشاهد الخطاب بذاكرة كل شخصية فيها، تبدو كمؤلف ضمني حمّله الراوي دفة السرد في مراحل معينة، مقسطة حسب طبيعة الحدث، وبما يخدم مسيرة السرد، حاكها جميعها بخيوط خفية لتناسب الأصل، وهي رحلة غياب اللداوي عن الوطن، وعن عالم الواقع، ثم علاقة اللداوي نفسه بشخوص الرواية، وأحداث الساحة السياسية للفلسطينيين قبل وبعد توقيع أوسلو، وتأثير الاتفاقية على أصحاب النضال الذين طال انتظارهم للعودة إلى الوطن . فهل يعود اللداوي؟! ومن أين يعود ؟!

عاد رياض بن منصور اللداوي إلى أرض الوطن بعد تدريبه في دورة للضباط، عاد ليلحق بأخيه في التربية، وباستباق حدثي قافز يلتقيان " كل ما أعيه أني وقعت في حضن غسان وبكيت .. وانطلقت بنا سيارة عسكرية يقودها ضابط، سأعرف أنه صديق غسان وأول من استقبله، وسيصبح صديقي ودليلي .."[3].

---

[1] زياد عبد الفتاح: ما علينا 204 .

[2] السابق 206.

[3] غريب عسقلاني : عودة منصور اللداوي 12 .

تسير أحداث الخطاب في خطين، خط أمامي، تقدمي، يحضره الواقع المعاش، ورجعي، ارتدادي، فتسير الأحداث وفق هذين الخطين مرتكزة على عناصر أخرى، كالمفاجأة، التشويق، الغموض.

وتأتي عودة اللداوي من النكوص، عودة عقيمة، إذْ يسمح الروائي بعد أن طالت غيبوبته، وفقدانه الذاكرة، بعودة فاشلة، بل شبه مستحيلة إلى الوطن، حيث يهاتفه رياض بعد محاولات فاشلة؛ ليخبره بما أثقل نفسه " الأيام تمر يا أبي ولا خبر عن رقمك الوطني، لم تُجد مراجعاتي ولا تدخلات أبي طارق لدى الارتباط العسكري والمدني .. ومكتب الرئيس، وأخيرًا قرر أن يرحمني:

– يا رياض موضوع أبوك صعب، ملفه عند الإسرائيليين، وعليه تهم قتل يهود، علشان هيك صعب يوافقوا على رجوعه في هذه المرحلة .."[1].

هكذا جاء حلم العودة مبتورًا على مذابح أوسلو، كما تبدو المرحلة السابقة والراهنة في ذاكرة الشخصيات، وبكل معتركاتها، تجتهد في التخفي لتعليل المرحلة التالية كي لا يتهم الروائي بالخطّية ربما، أو لئلا يفسد الشعور بالموقف الدرامي المتأزم، وبالتالي يحدث خلخلة في وتيرة السرد، ويوفر خلال ذلك جوًّا دراميًا مشتعلاً بالمفاجآت والترقب.

أمّا سحر خليفة، فتستهل خطابها " **صورة وأيقونة** "، باسم مريم، الذكرى لزمن مضى في حياة كل من أحبها، أمّا مَنْ مريم هذه؟ وما علاقتها بالقدس؟

فتأتي الأحداث التالية، مقسطة قصتها، ومعاناتها.

يعود "إبراهيم" أدراجه ليسرد تفاصيل معرفته بمريم، يستحضر مريم المقدسية روحًا تتأرجح بين الماضي والحاضر؛ ليؤشر على أن مريم لم تمت باغترابه عنها " أهناك القدس؟ أهنا مريم؟ أهنا الحب وذاكرتي وحنين الروح؟

لكنّ الروح معلّقة في طرف الخيط، طيّارة ورق، قصة حبي، وأنا والروح وذاكرتي في طرف الخيط"[2].

يشد إبراهيم ذكراه، وطرف الخيط، إلى حيث هروبه من زواج ابنة خاله، والذي يشكل بدوره مرحلة جديدة في حياته " وقبلتُ وظيفةً في قريةٍ منسّية على حدود القدس. لكنَّ ضميري وحنيني لخالي الفنّان جعلاني أحس أنّني المسؤول عن أحزانه وخيبة أمله ورجائه فيَّ وهو

---

(1) غريب عسقلاني:عودة منصور اللداوي 229. (موضوع أبوك : خطأ ، والصواب : موضوع أبيك؛ لأن المضاف إليه من الأسماء الخمسة يُجر بالياء عند إضافته إلى ضمير .

(2) سحر خليفة : صورة وأيقونة وعهد قديم 11. ورد خطأ لغوي : (إبني) ، والصواب (ابني) بدون همزة.

يراني أراقب تخطيطه ورسومه وعزفه للعود بفمٍ مفتوح فيقول. بحزن، " كان لازم أنت تكون إبني، أنت الفّنان ""[1].

دارت مجموعة من القصص القصيرة، في فلك قصة مريم، فيها التقت خطوط متشابكة من الأحداث، وعنها تفرعت؛ لتعود مرة أخرى إلى حيث أحداث الخطاب المفصلية جاء من بينها:

– قصة أم إبراهيم التي تزوجت من والده بما يشبه الصفقة، وعاشت حياتها في غربة ومعاناة "وتركت أمي المهجورة وأختي سارة في قلب القدس "[2].

ويداهمه الشعور بالشفقة لهجره لها، مثلما فعل أبوه " أبي تزوج من أمي بعد صفقة مازال يتغنّى حتى الآن بطرافتها.

إذ إنّ جدّي ذا اللفة مات فقيرًا وورثه أبناء بلهاء لا أحد منهم لديه شيء يفاخر به إلاّ خالي ذو الخط الجميل. اشتراها بمئة مجيديَّة، أي ليرة ذهب من عيار ثقيل، تقاسمها الأخوة و أبقوا لأمي فقط خمسة شكّتها بشريط من مخمل ووضعتها في رقبتها كدليل على منسوب الجمال والكبرياء والحيوية، وحلّت صورتها الجديدة ذات الثنيات والفجوات والتجاعيد. أهو فعل الزمن أم فعل الهم؟" [3].

يُلمس في وصف شخصية الأم بعض التكرار الممل، وهذا يفسد حبكة في طور النشوء، بدأت تتخلق نطفة في رحم قصة مريم، فجاءت النقلة متكلفة بعض الشيء.

وللمناضلين المنذورين للوطن قصة ثائرة، اخترق الحسيني وجيش الإنقاذ خط سير الأحداث، أفسحت لهم الروائية المجال ليرسموا أبعاد الزمن المعاش، ووسط هذا التخبط، تعرض نقدًا صارمًا لما آل إليه حال أم إبراهيم باستشهاد ابنها البكر، بعد التحاقه بثورة الحسيني " كنّا نحزن رغم صغرنا لأنَّ أمي كانت في حداد مستمر على مرّ السنين، ضربها القدر في أعزّ الناس وفقدت ابنًا كان شعلة. هرب من المدرسة وهو صغير والتحق بالحسيني وجيش الإنقاذ ثم استشهد على باب القدس ولم تعوضه إلاّ بي "[4].

يميل السرد إلى المباشرة الواضحة، تأتي السببية على طبق من الجاهزية، وقياسًا لحال الأم فالإبنة تأخذ منها الكثير " أما أختي فما كان لديها ما تقول لأنها ليست رجلاً؛ ولا حتى مشروع رجل. كانت تسمع وتغضّ النظر وتهزّ كتفيها وتهمس بهزء،"هسه، بدينا !""[5].

---

[1] سحر خليفة: صورة وأيقونة وعهد قديم 12.

[2] السابق 12.

[3] السابق 28.

[4] السابق 29.

[5] السابق 30.

وتكمل الصفحات التالية ما بدأته الروائية من تقسيطٍ؛ لبيان طباع أخته، فتبدو صورتها من وجهة نظر إبراهيم، بلهاء، تسوقها الحياة كما تساق النعجة في يد راعيها "راودتني الفكرة كلمح البصر،" لو كانت زوجتي لطلّقتها من ثاني يوم، فكيف إذن يحتملها الزوج؟" هي لا تعرفه ولا يعرفها، ويعرفها على الصورة والتلفون. أبي دبّر الموضوع عن طريقه "[1].

هكذا، ترتِّب الروائية الأحداث الخاصة بمريم، أمه، فسارة؛ لتسكنهن لوحة، أبعادها متقاربة، تعاني شخصياتهن هَمَّ التبعية والرفض، مع اختلاف درجات التعبير بينهن، مقابل لوحةَ رجالٍ يجمعهم حب السيطرة والانهزامية أمام متعهم ورغباتهم المقدسة، إبراهيم يتخلى عن مريم رغم حبه الشديد لها، وفي أحلك الظروف، وابنه الروحاني يتخبط في متاهاته بين أم تخشاه، وأب تخلى عنه، إذ يشكل ثمرة علاقة محرمة، وكأنها مريم المقدسية أو القدس التي تخلى عنها أبناؤها، واستحلها المحتل؛ ليقيم فيها، ويؤسس حياة غير مشروعة في أرض ليست له، أما والد إبراهيم، فلا يأبه لشيء سوى المتع وجمع المال، متناسيًا مسئوليته تجاه ابنه وأم ابنه.

أبعاد اللوحتين كشخوصها، ألوانها باردة، خطوطها باهتة، تلائم عبورها ذاكرة، تبدو كوهمٍ يتجدد مع الأوجاع، وتقتطع الروائية مساحة من زمكانية الخطاب؛ لتنقل عبرها مقطعًا من أخبار الحرب " عبد الناصر أطلق بياناته عن شرم الشيخ فاشتعل الجوّ وبدأت إذاعات العالم ترغي و تزبد وأغاني النصر والتكبير تملأ الأسماع ... امتلأت القدس بأقواس النصر وصور ناصر وقصص وحكايا عن يافا حين تحرّر ونصل الساحل. ماذا نفعل بهؤلاء اليهود ومن سرقوا بيوت العرب وشرّدوا شعب فلسطين ؟ ماذا نفعل بشواطئنا حين تصبح في أيدينا ؟"[2].

يستيقظ الحس الوطني والإنساني لدى خليفة كفلسطينية وإنسانة، تحبّر معاناتها مخضلة من طزاجة واقعٍ محمومٍ، تشربته من قلق الوطن، وتربه المخضل بالدماء الطاهرة، لشهداء رسموا آلام جروحهم، وسخونة أوجاعهم في لوحات حفرها جدار الزمن؛ لذا لم تنل السنون من حدة اشتعال هذه الأرواح، ولم تستطع محوها، أو سلخها من ذاكرة الروائية، الممتزجة بدورها بذاكرة الجماعة.

وفي القسم الثاني من الخطاب – الذي يحمل عنوان: "أيقونة" – يتخطي الخطاب بقفزة نوعية تفاصيل هزيمة الحرب؛ حيث انتقلت وجهة الأحداث إلى ملخص، يسرد الهزيمة ورحلة الغربة بعيدًا عن الوطن " مرّت سنة وتلتها سنين وأنا أتغيَّر وأتنقل بين العواصم والتنظيمات والشركات.ثم التحقت بشركة أميريكية للبترول نقلتني من الكويت إلى لندن ثم روما ثم نيويورك، وهناك تزوجت أميريكيَّة ... تزوجنا وتطلَّقنا خلال سنتين ولم أنجب منها إلاّ "جرين كارد".

---

[1] سحر خليفة: صورة وأيقونة وعهد قديم 32.

[2] السابق 90 .

انتقلت للنمسا وتزوّجت نمساويَّة ثم طلّقنا بعد سنة، ثم إيفا ثم إيفلين ثم سوزي، حتى تزوّجت من عربية حين انتقلت للسعوديَّة "[1].

تحضر الدلالات ممتعضة، تغض الطرف بعيداً عن المستبدلين الوطن، بظلٍ يقسم الروح والبدن، كما تستهجن امتصاص الغرب لخيرات العرب تحت ستار من المسميات، كالشركات البترو أمريكية.

وكما بدأت قصة مريم وإبراهيم غامضة، تسير متقطعة نحو الغموض في رحلة بحثه عن مريم وابنهما، تشف الأحداث من خلالها عن احتقان الدماء في عروق الوطن؛ بسبب تخلفٍ يؤرق مضجعه، ففي إحدى الخرب، يوجد من يعيش هذه الدوامة " ووجدتني منزجًّا بين القوم آكل وأشرب وأتجشأ وأسمع حواديت أمّ محمّد وحكايا الجنّ. وسمعت حكايات لن أنساها جعلتني أيأس من الوضع، فماذا نفعل بهؤلاء الناس؟ ماذا نفعل لنغيّرهم ؟ شعب مازال سجين الكهف قبل التاريخ! فلا شيء لديهم إلاّ القصص وعقل يقتات على الأوهام والخرافة ! ماذا نفعل ! "[2].

تكثر ميكانزمات الدفاع النفسي، كلما تعقدت الأحداث، ولفّت حبل الملامة على إبراهيم، الذي يحاول بدوره حلّها بهذه الميكانزمات، فالآلام النامية في صدره، تشكل قيدًا أغلظ وأكثر إيلامًا من لوم مريم وابنها، ضياع عمره، مرضه وغربته عن الوطن، لقد أمات الذين أحبهم حقّه في السعادة، وضاعفوا من تأنيب ضميره، كلما تصادم واقعه مع سيرته الأولى، تأتي الصور؛ لتطل من ذاكرته، فإذا هي باهته، مرتجفة " هل كانت مريم مريضه؟

وهل ما قالته عن الراهب محض خيالات؟ وهل ما قالته مجرّد تأليف؟

لا، لا يمكن. أنا أعرفها ... ولكن بالعمق هل أعرفها ؟

وقد كنت صغيرًا وبريئًا وبلا تجربة ولا خبرة، وأنا أيضًا عشت في الوهم وخيالاتي وأحلام الفنّ. أعرف عن الناس ما أتخيل ولا أكتشف آثار الوهم إلاّ ما بعد ... كنت أرى ما يعجبني وما أتخيّل. وكانت للناس دومًا صورة. أمَّا الواقع؟

حتى الآن، وبعد كل السنين الستّين والخبرة، هل أعرف حقًّا ما الواقع ؟"[3].

يتباطأ السرد بداية القسم الثالث من الخطاب؛ لإتاحة المجال لوصف صباح ناصرة الجليل" صباح جميل وناصرة الجليل تتربع فوق القمة...وأعود صبيًّا ممهورًا عمّده الشرق"[4].

ومن احتفالات الفلسطينيين الشعبية، إلى مواصلة بحث إبراهيم عن مريم وابنهما، إلى رحلته عبر الذاكرة، تتوزع الأحداث متفاوتة الإيقاع ما بين إسهاب واقتضاب، وفرح وترح،

---

[1] سحر خليفة: صورة وأيقونة وعهد قديم 97 .

[2] السابق 113.

[3] السابق 171 .

[4] السابق 195 .

وحلم يراود الذاكرة، وآخر يقفز بها إلى مراتع الطفولة الجميلة " القدس الآن قدس أخرى. بين الأطلال. حلم يتبدّد في الحاضر والمستقبل ويطيح بي حتى مضيق باب المندب وجبل طارق. يا من رحلوا عبر الفلوات وتناثرنا هل من قطرة تحيي الأموات؟ أنظر حولي وأرى غابة وأكتاف بشر تتدافعني تتلقفني تمشي تتعثّر تتبعثر فوق صداعي ونبضات دمي ... ودقّت جرسيّه أعلى البناء فطارت عصافير الدوريّ ونعقت غربان ... في قلب القدس، تحت الأقواس الحجريّة والقناطر، وسقوف معقودة مقبّبة تنبت أعشابًا وعصافير كنّا نمشي ونرمي البنانير فتكرج وتكرّ من أوّل بوّابة دير الروم حتى الأقصى فيصيح الشيخ، " عيب يا اولاد، عيب يا عفاريت، هون للصلاة، هون مش ملعب "(1).

وبخلاف المتوقع، لم يكن لقاؤه بمريم انفراجًا، بل زاد من توتره وحنقه، فعاد من حيث أتى، عطشًا للحب والسكينة، وحيدًا كما بدأ " همست ببطء ويدها على رأسي تربّته:

– وإذن هل عدت؟

– ما قصدك مريم، ما قصدك ؟

صحت بحرقة لأني أحسست أنها لا تأبه بإحساسي ولأنّ القول لا يعنيها، ابني، حياته، ريكي وأرواح، وهو المجنون ينسي الدنيا وينسي نفسه، وأنا والدنيا، وإحساس وميراث العمر... نظرت إليَّ نظرة طويلة، لأوّل مرة، وكانت نظرتها بعيدة، من خلف ستار، وقالت كلمات لم تنطقها لكنيّ فهمت، فهمت ما تضمر من أحقاد. فصرخت بها: وأنت حقودة. أهذا المسيح وتعاليمه ؟"(2).

وما بين الترقب والفزع، واحتباس الأنفاس، تتقدم الأحداث نحو الأفول، تستغرق الصفحات التالية معارك دامية بين الفلسطينيين والصهاينة داخل القدس، وفي يوم الجمعة تحديدًا "وكانت القدس مثل الزفّة. أمم وأمم، وسعي القدم، وشموع ومباخر وعصافير وجو أزرق. شمس ساطعة في أيلول رغم المثل: أيلول مبلول. لكنّ أيلول ذاك الموسم كان حريقًا إذْ بدأ الرشق بالحجارة وأحذية الناس. طارت نعال، طارت سبابيط. مثل المجانين هذا يهرب وذاك يلطش وذاك يصرخ وامرأة تصيح وتستنجد. وأنا أركض بين السواح والصحفيّين أبحث عن ابني و "أبو يوسف " والمجموعة "(3).

(1) سحر خليفة: صورة وأيقونة وعهد قديم 221 – 222 .

(2) السابق 229 .

(3) السابق 251 .

ويتلطخ المشهد بلون الدم، وإبراهيم يبحث عن ابنه بين الأشلاء" بحثت عن ابني بين الأشلاء، بين الأنقاض وخلف السور ولم أجد إلاّ الحطط وبقايا الناس، ودمًا أسود بدأ يتجمد تحت الشمس. نظرت إلى السماء وكان الغروب قد بدأ يسدل أجنحته وصمت القبور يلف الساحة وأجواء السوق"(1).

تزداد الأجواء توترًا مع تسارع الأحداث، وتوالي المفاجآت غير المتوقعة، قد بدا ضجيج الاشتباكات مزعجا في نفس إبراهيم " انقلبت صلاة يوم الجمعة إلى حفلة دم ومات محمود وراح إيلاي مثل الطلقة في زفة عرس وسكينة لطمت وما خلّت ولا نقطة دمع بعينيها وفوق هذا وذاك ابني مفقود وأنا تائه وسأبدأ البحث من الأوّل ... أنا قلت له تلك الليلة، بكل الإخلاص، أنا لن أدعك، أنت ابني، أنت هو الحبّ. لكنّي الآن أسأل نفسي، ما نفع الابن؟
أهذا هو الحب ما نفع الابن إذا تبرّأ من دم الأهل ؟ ما نفع الدم إذا تجمّد وخلّف أشباحًا مبهوتين؟ يهرب منّا ؟ يعود إليها ؟ يلجأ للدير كما لجأت وأنا أدور كل الطرقات بحثًا عنها أو بحثًا عنه "(2).

وتستمر تساؤلاته، وأمام كل سؤال، باب مغلق، وقد يلوح سؤال يُتوقع نهاية الخطاب: هل شاخت مريم القدس؟! هل ضاعت؟! أين أبناؤها المتمردون؟! كيف السبيل إلى إرجاعها؟!

في " **ليالي الأشهر القمرية** " لعسقلاني، يلمس تكسيرٌ واضحٌ في الأحداث، فبرجوع رياض إلى أرض الوطن بعد غياب يمتد من عمر ابنه وسام، أو أكثر، يبدأ عسقلاني بتطريز السرد بأولى نكوصاته وتفرعاته، متناولاً تداعيات الغربة، قيام الحرب، رحلة دراسته الجامعية وتدربه على القتال في قلب الجامعة، علاقته بسهير، ثم نزوحه إلى بيروت، فارتباطه بليلي اللبنانية؛ حيث يتركها وابنهما وسيم لزيارة الوطن عهد السلطة الوطنية، ويبدأ بحثه عن شقة للعائلة " هبطت الدرج لاهثًا إلى الطابق الأرضي .. تبهظك الضمانات والأقساط، يحاصرك القلق من تأخر الهبات والمساعدات / الأثاث والسيارة، تستمع إلى المقاول وهو يستعرض خدمات البرج ... يستعرض أسماء المالكين والمستأجرين، عقداء وعمداء ووكلاء وزارات، مدراء عامين وأصحاب شركات، مستوردين ووكلاء شركات عالمية .."(3).

بقدر تكثيف أحداث الخطاب، بقدر ما يقترب من سمات القصة القصيرة، ورغم تنوع الأحداث، إلاّ أنه يغلب عليها الاقتضاب واختصار المسافة، ومساحة تفاعل شخوصها مع تقانات سردها الأخرى، فكما تتفرع الأحداث بسرعة ملحوظة، تتطور كذلك بسرعة واضحة.

---

(1) سحر خليفة: صورة وأيقونة وعهد قديم 260 .

(2) السابق 262 .

(3) غريب عسقلاني : ليالي الأشهر القمرية ، ط1 ، أو غاريت ، رام الله ، 12/2002.

ومع أول صدام له بحدود الوطن المحاصر، تمددت حيرته، امتطت جواد الذاكرة، وتفاعلت مع الواقع والماضي، فكان لا يصله إلاّ ارتداد صدى حائر" ما الذي يستدعي الحصار والرحيل والدموع؟ المراكب والبحار .. تستقبلهم موانئ بترحاب وموانئ أخرى بغير اكتراث بل وباستعجال الرحيل.. توجس، فكل المحطات مؤقتة وكل السواحل والصحاري والشطوط محطات رحيل .. امتد الوقت، وتمددت الأسئلة .. المواجهة /الغدر/ الحفاظ على الذات / شعب يستوطن الشتات ويقيم على الرحيل .. تتوزع عليه المهمات ولكل مرحلة مهامها، عُينت موجهًا سياسيًّا مهمته اقتفاء آثار القوات في المواقع ... عرفت في تجوالك معنى الصميتة في بلاد الشيح والصندل "[1] .

يستحضر الواقع مرة أخرى ولكن؛ بحسرة.. يتبعها ندم موحش، من غربة أكلت العمر، وابتلعت الشباب، فغادر وقلبه ملتاع من طول الحرمان والضياع " رياض يعود في خريف العمر.. الجميع بانتظاره، الأشواق والحكايات والطلبات، أمه وأخته وابن أخته، عمه وأولاد عمه الذين صاروا تجارًا ومقاولين وامتلكوا بيوتًا في الضواحي، ركبوا السيارات، وأقاموا العلاقات، وحددوا أحلام أبيهم بالعباءة و القمباز والروزة والساكو الشركسيتين "[2] .

تغطي أحداث الصفحات: (الثامنة والعشرون، التاسعة والعشرون، الثلاثون )، رحلة أم رياض في تربية أبنائها، معاناتها من ظلم الأقربين " راحت تحدث الرمل والحجارة والمزيرة والدالية وحوض النعنع والديك والدجاجات، عن غريبة ضاع زوجها فأنكروها، وتبرأوا منها، ومضغوها فضيحة تعرض لحمها رخيصًا ... ووزعت زوجة العم حكاياتها عن أرملة تلعب بعقول الرجال وتسرق الرجل من حضن زوجته ..

وفي يوم سأل أمه:

- ليش عمي مقاطعنا ؟

ردت باقتضاب.

- عمك هامل "[3].

وتتفاقم المسافات بين رياض وأهله بقيام الحرب، فيما تتقافز المسافات بين الأحداث وتختصر، تزف أخته عائشة وهو في غربة التيه، يستعد مع شباب المقاومة، يتدرب على السلاح " وأتى صيف عيشة وقامت الحرب، وحلت الخيبة، خرمت الطبول والدفوف وماتت الأشعار والشعارات ... حل النواح والبكاء والضياع .. سقطت غزة في الأسر .. كانت بعد الاحتلال؟

---

(1) غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 25 .

(2) السابق 26.

(3) السابق 28 .

هجرة أخرى؟ لجوء جديد ومتاهات جديدة ..!! على أي رمل وعند أي أحراش ستقام الخيام الجديدة ؟"[1] .

يستمر تقدم الحدث إلى الأمام، فالحرب في أوجها " في الاسكندرية مقذوفًا تلوك العذابات، وتقلب في ظلم الأيام .. تقودك الأزقة والشوارع ... تعود إلى الشاطئ تلتجئ بمنارة الإسكندرية، مطفأة مشاعلها وقناديلها، لا سفن ولا مسافرين، لا هداية إلاّ لزوارق العدو عند التسلل .. تتسلل الأخبار .. الهزيمة /الفرار/ الخديعة .. وغزة موت ينز دمها في الشوارع .. جراح غائرة .. رعشات الانتفاض على هزيمة لم تصنعها ولم تتوقعها ... وأمك في المخيم والليل طويل طويل، وعيشة العرض واللحم الطري، تزف إلى بيت عريسها دون دف ولا طبل ولا حتى حناء على كفيها ... وغزة محكومة في النهار لقوات الاحتلال، ومحررة في الليل لصناديد المقاتلين ...يمضي الصيف، ويبدأ فصل دراسي جديد... التدريب العسكري في الجامعة، درس إجباري.. ينتظم الطلاب، حلقات وسرايا، طوابير وزحف"[2] .

هكذا، تقتات أحداث الحرب من ذكريات النضال، فتشعل فتيل التمرد في نفس المتلقي، تصدمه بذكرى الهزيمة، ثم ترفعه في اتجاه طاقة نور " كانت أصداء معركة الكرامة في الأغوار حديث الناس و الإذاعات والصحف .. أحد المتدربين يسأل

–هم الفدائيين استخدموا النابالم في الكرامة يا أفندم ؟

– نابالم ايه ؟ دول فجروا الدبابات بالأحزمة الناسفة !!

الفلسطينيون يفجرون أجسادهم تحت الدبابات الإسرائيلية، يوقفون تقدمها، يحصدون المشاة ويكسبون المعركة. الشهداء تسربوا إلى مياه الأردن، والأحياء تغنوا بالنصر والكرامة.."[3] .

في ذكرى العبور، كما معركة الكرامة، تمتزج الدموع بالفرح، الفلسطيني والعربي، مشاهد الحرب تشتعل رغم اقتضابها، تحمل رسائل أخوّة ووحدة دم ونسب، ونفْس تحرق الأعداء بحسها القومي، مترجمًا بالأفعال، تدعو إلى مواصلة التمرد على الغربة والانفصال المضروب بينهم " شوقي عبر القناة ورفع العلم على خط بارليف، ولم يعد مع العائدين الفائزين .. حتى جثته لم تعد، فقط علقوا وسامًا على صدر أبيه فسحب روح أمه بعد أيام.."[4] .

تتوافد الأحداث واقعية، حميمية، حيث الرجوع والأحلام منكسرة الجفون والقلب، تطل عبر دموعها، تكاد زفراتها تطأ الوطن هشة، منتوفة الجناحين، تعود ليلى عودة موجعة، فمن

---

[1] غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 30 .

[2] السابق 30 ـــ 31 .

[3] السابق 32 .

[4] السابق 33 .

وجع الحدود والإجراءات المهينة، تتضح الأشياء بشكل أكثر واقعية، وتصبح حقيقة مالحة، تحتاج إلى مياه فلسطين كلها، فلا تخفف ربما، آثار ما تركت في الفم والنفس "ممر طويل ينتهي إلى حجرة .. وحيدة مع رجل يضع نظارة سوداء وحقيبة على منضدة.

– هذه الحقيبة لك؟

–إنها حقيبتي.

– هل يوجد فيها ممنوعات؟

– ملابسي وأدواتي فقط

–هل رتبتها بنفسك أم اشترك معك آخرون؟

– رتبتها وحدي.

– هل كانت في نفس المكان الذي كنت فيه، أم وضعت /ها في مكان آخر؟

– معي في نفس الحجرة ..

– أنت مسؤولة عن محتوياتها ..

– مسؤولة عن حاجاتي

– افتحيها من فضلك .."[1].

تتضارب الحياة في الوطن، وفي المخيم تحديدًا، تتوه الأشياء ما بين حلوها ومرها، إلاّ أنها في النهاية، تشكل روح وعبق الوطن، ويبقى مذاقه في النفس رغم المصائب والحاجة " وفي الوطن تعرف الأشياء من روائحها .. الأشياء والمواعيد وحتى الحكايات ... للحكايات والروايات والحياة مذاق آخر، أهي المواجهة أم الاقتراب؟ اختبار الحلم أم الولوج في فم المغامرة ؟ القعود أم التسامي مع النشيد؟ الهبوط من قمة الجبل إلى وحل الوادي وعطن الجثث المتحلله؟

الانتصار أم الاغتيال بين حدي شقة مفروشة وسيارة حديثة .. وأمك في المخيم حتى المخيم تحول إلى بيوت من حجر وهوائيات وعادات بدائية وفحولة كاذبة.. ونساء ممصوصات وأطفال حفاة عراة .. وشبان يتقاطرون إلى بوابة ايرز يطلبون الرحمة .. يصطفون على أبواب الوظائف في الشرطة، يحرسون ولا يحرسون، يحملون سلاحًا، يؤدون التحية لجنرالات ضاعت وسامتهم وأبطال رخصت معاركهم وشحبت أرواح شهدائهم "[2] .

---

(1) غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 71.

(2) السابق 77.

ومن لقاء إلى وداع، يختتم الخطاب بنهاية مغلقة، يسلط الضوء على مشهد قصير لوداع الجدة حفيدها وسيم، بعدما تجرع ملامح الوطن، وكحل أهدابه من وجوه الأحبة؛ لتظل فتيلاً، يوقد مشاعره كلما شعر ببرد الغربة، فلا ينسى " قال لجدته:

– رسمت من الوجوه ما يزودني في رحلتي.

أخذته إلى صدرها ، قبلته بين عينيه، وحبست دمعة قالت:

– أنت راجع يا ولدي؟

– انتظريني في مرسمي حتى أعود.

ومضى لدراسة الفنون" (1) .

هذا، وتمثل أحداث "**عكا والملوك**" تكثيفًا وتلاحقًا للأزمات، مقابل ضعف المواجهة المادية والمعنوية.

فهناك طرفي نقيض، يمثل الأول جيوش الفرنجة المتحدة في وجه صلاح الدين وجيشه المحدود العدد، والذي يتعرض لخطر زحف الفرنجة من جانب، وتخاذل أمراء المسلمين عن نصرته، إضافة إلى تفكك بنية عكا من الداخل.

وقد جاهد المشطوب وحده في الإبقاء على ثباتها في مواجهة الأعداء، غير أن السوس كان قد استشرى ونخر في عظام المدينة وأهلها، فهوت كفة الميزان لصالح جيوش الفرنجة، التي أوثقت حصارها، فسقطت أمام مرأى صلاح الدين وجنده.

ومابين انتظار المدد، وتحامل المشطوب، وضعف المقاومة، وسقوط عكا ونهبها، تتحدد وتيرة وقوة الأحداث، إذ تتشعب معتركاتها، فتنقل أحداثًا تاريخية ضمن مشاهد حية، تقبت حجاب التاريخ، وأتت، وكأنها تفرغه من محتواه المعنوي؛ لتصنع منه خطابًا دراميًا قلقًا، متلاحقًا، مثقلاً بالهموم والأوجاع..

وتجلت عكا على عرش الخطاب الروائي، تحكي ما أصابها، تستحضر علل قلقها؛إذْ تعاني همومًا جلبتها المطامع، وعيون الحاسدين.

ومن عمق المأساة .. يستشعر تخبطٍ فكري، وارتعاشة روحٍ، صدمتها سخونة أحداث السقوط، وبرودة الكرامة العربية، فاشتعلت فيها حُمّى الرفض والشعور بالخيبة، إزاء انتكاسات تشبه محنة صلاح الدين؛ ولكنها أقرب صدمة، إنها الأمس البعيد، والقريب، والحاضر ، والحبل جرّار ...

لحظة السقوط، تصورها الأحداث، بل تشخصها، حية، نابضة بكل آلام اللحظة، تخترق نبضات الألم المتصاعدة، ودموع صلاح الدين الحارّة حجب الزمن؛ لتُرى، وتُحَس، وتُلمس،

---

(1)غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 80 .

ترمّل آماله، ثم كيف كان سيبكي، أم ماذا سيفعل إذْ يرى ما آل إليه وضع القدس وصويحباتها، وأهل عشيرتها في الجوار والنسب والتاريخ ؟!

يمهد عوض لحال الشواطئ، وحكام البلاد المحيطة، وأحوال المسافرين من أصقاع المعمورة " قل سيروا في الأرض، ولا تسمعوا لأرسطو و شرّاحه. الأرض تحدث أخبارها، وفيها من العجائب ما يكفي للاندهاش حتى آخر لحظة في العمر ... سيروا في الأرض، شاهدوا آثار الأمم التي محقها الله، فغاصت في التراب، أو تيبست على الحجارة ... المركب المصري الذي صعدت إليه كان مزيناً بأعلام الناصر صلاح الدين، وأعلام المنصور أمير البلاد المراكشية والأفريقية، وما والاها من بلاد الأندلس، ومملكة غانة في الصحراء، وبرقة على شاطئ بحر الروم "[1] .

يفصح هذا العرض المسرحي عن زمان صلاح الدين؛ ولكن بصمتٍ يؤشر نحو مجهول.

هذه المنطقية غير المباشرة في عرض الأحداث في بدايتها، تحتاج إلى إعمال فكرٍ ونَفَسٍ عميقين، وقد تتسرب مؤشرات دلالية، تاريخية، فكرية، عبر أشخاص يختلفون في مشاربهم المذهبية والقيمية، فشخصية حامد الغزالي حسبما جاءت، تُعرِّي أحوال زمانهم دون مواربة " هذا الرجل يفضحنا تمامًا، يكشف عرينا وضعفنا.

بعد أبي حامد صرت أخجل مما يلم بجسدي ونفسي. من أين – لهذا الرجل – هذه القدرة العجيبة على إضاءة ما نشعر به أمام الناس، وأمام أنفسنا وأمام الله؟

أكان هذا السبب هو الذي دفع بفقهاء المالكية إلى الطلب من يوسف بن تاشفين أن يحرق كتاب الاحياء؟! ألأنه كان كتابًا يتجاوز ظاهرة الشريعة إلى ما هو مطلوب منها، ومن شعائرها إلى مشاعرها، ومن حفظ النص إلى فهمه ومن ثم إلى تذوقه ؟! سامح الله المالكية !! إنهم يضيقون بكل شيء "[2] .

يبدو أن حال المالكية كحال بعض علماء هذا العصر، وإن اختلفت التوجهات والحال، فهناك من يريد من الشريعة الإسلامية أن تبقى رهينة جدران المساجد، فلا تُشرّع منهجًا، ولا تُقيم دستورًا، يجمع ما بين الدنيا والآخرة، وفهم النصوص القرآنية دون قولبتها،أو تحديد وظيفتها المناسبة، وفق ما جاء في القرآن والسنة.

يُظهر عوض خفّة في حركة الأحداث، خاصة مع مادة الإشاعة التي تتجاوز قوتها فعل السحر في النفوس، وبملاحةٍ محببة، تأتي القصص والحكايات العجيبة التي تحاك عن صلاح

---

[1] أحمد رفيق عوض : عكا والملوك ، ط1، منشورات المقدس ، 2003، 5.

[2] السابق 7 .

الدين في المغرب، وكأنها قابلة للتصديق " قيل – هنا – إن صلاح الدين لا يحارب إلاّ يوم الجمعة، وقيل إنه ابتسم للمرة الأولى بعد أن غسل قبة الصخرة بيديه بماء الورد، وقيل إنه – رغم ذلك – يصانع الفرنجة وخاصة نساءهم البيضاوات، وقيل إنه سنّي متعصب، وقيل إنه يميل إلى التصوف ... وقيل إنه اغتصب ملك ولي نعمته نور الدين، وإنه تزوج أرملته حتى يرثه بالتمام والكمال، وقيل إنه يحب العلم والجهاد ...

قيل إنه خاضع لتأثير وزيره القاضي الفاضل، وطبيبه اليهودي موسى بن ميمون، وقيل إنه خاضع لأجناده من الترك والأكراد "[1] .

وعبر ذاكرة العالِم العربي: "أبو الحسن"، ينسج الروائي خيوطًا أوَّلية، تتصل بما سيأتي من أخبار صلاح الدين الحربية ، ودوره في تحرير القدس " عندما زرت الساحل الشامي قبل بضعة سنين، كان صلاح الدين أميرًا من الأمراء الكثر الذين يتقاتلون على كل شيء، وعلى لا شيء. كانت كل مفخرته أنه أنهى دولة العبيديين المثيرة للجدل بدعوتها وبدعها. أما الآن، فإن هذا الرجل يحرر الأقصى بعد جهد جهيد. رجل جدير بالرؤية، وجدير بالدعوة له بالنصر والمؤازرة "[2] .

ويقسط عوض الأحداث، من خلال شخصيات ذات أبعاد نفسية تطغي على الملامح الجسدية؛ لتعكس زوايا بعيدة، يحتمي خلالها من تدخلٍ مباشر قد يفضح شخصيته الروائية، إضافة إلى توظيفه إيّاها في نقل حبكته الفنية، وتصارع تقاناته السردية بين خلايا الأحداث السردية، فيولد توترًا عاليًا فوق منحنى التطور الحدثي.

وتشحذ الحبكة بدورها قدرات المتلقي في اتجاهين متمددين بنسبٍ متفاوتة من شخص إلى آخر، ففي العمق، يلمس وجود مراتب دلالية، تحتاج قوًى فكرية متفاوتة لإخراجها، أمّا في الجانب الأفقي.. فيُستشف اتساعًا يستقطب درجة عالية من تعددية النشاط، ما بين استرجاع واستباق ينحرفا بالسرد عن مجراه الخطي، وفي الحالتين، يرى استفزازٌ فضوليٌّ، يدفع بدوره فضول المتلقي لاستحضار يقظة عالية، تستجلبه محركًا فاعلاً أو شاهدًا، وأحيانًا مشاركًا ضمن الحياة الروائية.

في ختام الفصل الأول، يقدم الروائي تلخيصًا لأهم الأحداث، ويومئ إلى أحداث مقبلة، يظهر ذلك خلال لقاءٍ نسّقه الإدريسي، ويجمع أبو الحسن والملك غليوم الحزين على ضياع بيت المقدس، إذْ يقدم الملك غليوم رأيه فيما قام به صلاح الدين "وفي الشام يطلع صلاح الدين ليجمع في يديه مصر الغنية، ومعظم الشام، ويحشر المسيحيين في قلاع منعزلة وصغيرة، إنه يخطئ

---

(1) أحمد رفيق عوض: عكا والملوك 9 .

(2) السابق 9.

كثيرًا؛ فقد أغضب ملوك الغرب كلهم بلا استثناء، ولا أعتقد أن الأيام القادمة ستأتي بخير له..."[1] .

ويأتي تركيز الحدث في الصفحة التالية، على خبر اشتداد حصار عكا "قيل لنا إن صلاح الدين وجيشه عالقون في حصار عكا، وإن الأمر شديد ... شديد!" [2] .

ويتبع هذا الخبر وصف حركي لوضع المحاصرين في عكا، خلال أحداث الفصل الثاني "أما الفرسان من النشابة، الزرافة وضاربي النفط والمنجنيقات فقد سارعوا إلى أماكنهم في أبراج السور وقلاعه، وأما المقاتلة في برج الذبان خارج السور فقد دقوا الكوس، ونعروا بالبوق ليسمع بذلك معسكر السلطان صلاح الدين فيأخذوا أهبتهم " [3] .

مرة أخرى، يستخدم عوض شخصيات معينة لتمرير الحدث بملابساته، دون تدخل من قبله، فهذا هو القاضي الفاضل يلقي الضوء – في الفصل الثالث – على جوانب هامة من الحصار" ثمانية عشر شهرًا وأنا معه حول عكا، نحاصر من يحاصرها من الفرنجة المخذولين. بوصول ملك الفرنسيس هذا الربيع، فقد آذن ذلك بتجدد القتال من جديد، فاستدعى سيدي ومولاي السلطان مقدم الجواسيس إليه وهو عمر الزين من بعض قرى نابلس، وهو من الذين يتقنون لغة الفرنجة بمعظمها "[4] .

ويتلاقي الطرفان في معركة ضارية "سالوا كالنار، مندفعين كلهم، عساكر الشام، وعساكر مصر، وعساكر اليمن، وعساكر الموصل، وعساكر حمص، وعساكر نابلس، وعساكر جنين، يحملون أعلامهم، تتقدمهم أعلام السلطان الناصر صلاح الدين ... التقت العساكر، اشتبكت بالحديد والأضلاع والأكف فاشتعلت الحرب وأز أزيزها ... سيدي ومولاي صلاح الدين، ومن على تل كيسان كان يتابع الحرب وهو كالأم الثكلى، تأتيه الرسائل من المرج فيرد عليها، ويتابع سير المعركة بقلق ما بعده قلق "[5] .

وقد كانت وجهة نظر صلاح الدين " ألاّ يدفع بجميع العسكر مرة واحدة إلى المرج... فقد رأى بثاقب نظرته أن المعسكر الإسلامي قادر على أن يشتت معسكر الفرنجة، ويدفعهم إلى الهرب إلى الشمال، حيث لا مفر إلا من هناك، وهو ما حصل فعلاً، فقد نجحت الأطلاب الإسلامية بدحر عسكر الفرنجة المدججين بأرطال الحديد"[6] .

---

[1] أحمد رفيق عوض: عكا والملوك 38 .

[2] السابق 39.

[3] السابق 41.

[4] السابق 80.

[5] السابق 88 .

[6] السابق 89/88 .

يُلحظ في أحداث المواجهة تكثيفٌ، وسرعةٌ، وتوترٌ، لم ينشب هذه المرة من تكسير الأحداث، فالمشهد جاء متسلسلاً دون انقطاع، غير أن طبيعة الحدث وأسلوب تصويره، ألقت عليه بظلال من الحقيقة من جانب، واستخدام عنصر التشويق وسعة الخيال من جانب آخر، فتعاضدت الأحداث في صنع نسيج سردي، ينأى عما يشذ، كما يبدو العامل النفسي محركًا أساس في الخطاب، إلى جانب اعتماد روح التاريخ؛ ليضيء الجوانب المعتمة من الحاضر.

ويأتي مشهد آخر أكثر درامية من مشهد المواجهة السابق، إذْ تحاول إحدى السفن الإسلامية المجهزة بالمدد من اختراق الحصار، فكانت نيران العدو أسرع إليهم، هذا ما روته جوانا ابنة ملك انجلترا " اشتعلت النيران في الأشرعة جميعًا. تراكصت النيران في كل مكان، بينما الرجال يسقطون واحدًا بعد الآخر، فيما كانت المجاذيف تخبط الماء دون جدوى. لم يستطع من في السفينة الإسلامية المقاومة، ذلك أنها كانت محاطة بالسفن من كل الجهات، وترمي بكل شيء... دهشنا ونحن نشاهد بحارًا عجوزًا، متين البنيان، يشد على رأسه عمامة صغيرة، ويكشف عن ذراعين ضخمين، ينتصب تحت شراعه المحترق، ويرد علينا بانجليزية سليمة:

ــ أنتم يا أولاد القحبة، من أي بلاد كنتم، ومن أي أرحام فاسقة جئتم، والله لن نستسلم لكم ولو متنا جميعًا !"(1) .

ويزداد المشهد تأزمًا ، إذ يؤثر المسلمون الموت على الاستسلام " وقفنا نشاهد ما يجري من جنون حقيقي، كان الرجال يدمرون سفينتهم بكفاءة وسرعة: خلعوا مقدمتها وجوانبها، وفكوا العوارض والحبال والمسامير الضخمة ... شاهدت بأم عيني الرجال وهم يغرقون ويغرغرون بصيحتهم المشهورة ... كان الرجال بالعشرات، غرغروا بصرخات "الله أكبر" قبل أن يذهبوا بعيدًا... كان ذلك أول ما شاهدته في هذه البلاد المقدسة، حيث الأمور لا تدرك ولا يسبر غورها. أرض مدهشة حتى النخاع !"(2) .

يبدأ خوف المشطوب على المدينة يزداد مع ازدياد الأمر سوءًا في الداخل، ويأتي على لسانه، مخاطبًا نفسه، إلى ما سيؤول إليه أمر عكا المحاصر بعد سنتين، فتوقع الهزيمة يحول مجرى الأحداث في اتجاه مغاير " يا للمحاصرين !!المحاصر لا بد مهزوم، هكذا قال المشطوب، ورائحة الهزيمة لا تفوتني. المدينة، وبعد سنتين من حصارها، لم تعد تملك الكثير لتقدمه، والشجاعة حاسمة، ولكنها عند لحظة من اللحظات تفقد مغزاها وجدواها" (3) .

وتتوالى الاستباقات، وكأنها تلقي لغمًا لينفجر، ويحدث دويًّا يُلهب الأحداث، بينما عكا على شفا حفرة من نيران الفرنجة " أما المشطوب فقد وصلته رسالة علقت برجل حمامة أن

---

(1) أحمد عوض: عكا والملوك 119. وقوله "تراكصت : خطأ مطبعي، والصواب تراقصت.

(2) السابق 120 ــ 121 .

(3) السابق 153.

الرجل الذي دفعه عمر الزين إلى(الكندهري) قد تم اكتشافه، وأنه قبل أن يقتل، ذكر بأنه مدفوع من قبل المشطوب، ليكون عينًا على الكندهري انتظارًا للأوامر. بعد ذلك بأقل من سنة، وفي صور ذاتها، يتقدم رجل يلبس مسوح الرهبان ويطعن الكندهري طعنًا محكمًا مميتًا، ولكن الكندهري – وهو يتلقى شفرة الموت في قلبه يصرخ: ما ش توب ... ما ش توب "[1] .

هكذا تتجمع في السرد لوحتين فنِّيتين متناقضتين تمامًا، تكشفان الستار عن ممارسات الفرنجة المحتلين، وأهل الأرض المنكوبين، تعكس اللوحة الأولى حالة الرفاهية التي يعيشها الفرنجة فوق أرض نابلس المحتلة، أما الثانية، فترسم حياة الفقراء من أصحاب الأرض المحتلة، بل والاضطهاد الذي يرتسم على وجوههم التي نهشها البؤس، فبيوت الفرنجة رائعة الجمال "وقد تفننوا فيها، وذهبوا بها مذهبًا عجيبًا من النحت الغائر والبارز ... أما كنيسة المدينة، فقد كانت عجبًا، إذ أقيمت عند نبع ماء جارٍ عرفت – بعدئذ – أنهم يقدسونه ... وفيما نحن نسير في الشوارع المرصوفة بالحجارة تحت تلك الدواميس الرطبة التي تدعو إلى الراحة والإلفة، كنت أرى الفلاحين والفلاحات من القرى المجاورة يفترشن الأرض، يعرضن ما لديهن من ورق العنب وطيور الحجل" [2].

تلعب ذاكرة عمر الزين دور المرجعية التربوية والفكرية بشكل أساس، إذ تتضح من خلال فكرة خطفه وتنصيره، ثم انتخابه مترجمًا بين شيخ الجبل المدّعي الألوهية "راشد الدين سنان" ، وبين "الفرنجة "، ثم استغلاله من قبل راشد الدين سنان ؛ ليترجم له أبرز كتب الحضارة العربية في عصور ازدهارها " عرفت مهمتي التي جئت من أجلها، فقد كان يجاورني عدد من الرهبان والأطباء القادمين من أنطاكية وبيزة وصور وبيت المقدس وعكا. جاؤوا بأمر من أمرائهم أو ملوكهم أو رؤساء أديرتهم بهدف ترجمة كتب الطب والجراحة والأعشاب، ومن ثم العودة إلى بلادهم. كان هناك – أيضًا – أطباء ومترجمون من اليهود والسريان والأرمن والموارنة "[3].

يعود الروائي مرة أخرى إلى عقد مقارنة بين جيش الفرنجة وصلاح الدين؛ ربما لإعطاء مبررات لوقوع الهزيمة "ويمكن القول بوضوح أن مجيء ريتشارد إلى عكا، وانضمامه إلى باقي الملوك والأمراء المسيحيين الذين يحاصرونها منذ حوالي سنتين، قد أثمر سريعًا، فالآلات التي أحضرها معه كانت من الكفاءة بحيث دكت أسوار عكا الشرقية والشرقية الجنوبية والشمالية أيضًا، فالمنجنيقات السريعة والسلالم والكلاليب والمضراب الثقيل والدبابات ذات الطوابق والسلم المتحرك، آتت أكلها، فإذا أضيف إلى ذلك قوة الحصار وإحكامه، ومنع التواصل

---

(1) أحمد رفيق عوض: عكا والملوك 160 .

(2) السابق 171 .

(3) السابق 197.

بين أهل المدينة المحاصرة ومعسكر السلطان، وإنهاك جند صلاح الدين، وانخفاض دافعيتهم للقتال، فكل هذا قد أرهص إلى بدء الكلام على الصلح"[1].

تبدو مبررات عوض مكتسية بأسلوب المحلل الصحفي، إذ لملم ما ورد من أحداث بشكل مقسط؛ ليحشدها من ثم دفعة واحدة، فغلبت عليها المباشرة، وقد يظن بها أنه يستخف بقدرات المتلقي.

جاء مشهد وصف تسليم عكا متباطئًا، وكأنه يسير في جنازة، والمشطوب هو الأب المنكوب بابنه، يحمله مكفّنًا على يديه وينتحب؛ لكنه لا يملك إلاّ تسليمه بين يدي المولى – سبحانه – إلى مثواه، وإن كان يدرك أن هذا المثوى ليس الأخير بالمعنى الحرفي للكلمة؛ لكنها لحظات الولادة الأولى للألم، والصدمة الأولى تولّد كل المشاعر، وكل الاحتمالات والمخاوف، فهزيمة عكا هي العامل الأكبر وراء هزيمة إرادة الرجال، وكما يقولون " الكثرة تغلب الشجاعة"، وهي هنا تشكِّل الكثرة وقوة السلاح، كعوامل أساس في تمكن الفرنجة من عكا، وإنْ كان المشطوب همّه أكبر، بل ومضاعف؛ فهو لم يتهاون في عكا، ولم يشأ لها هذا المصير، خلافًا لما جاء في القرمطي من ضعف الخلافة الإسلامية، ممثلةً بالمقتدر، فجاءت حادثة انتهاك حرمة المسلمين في مكة معادلة موضوعية لما حدث.

هذا، وتستشف عوامل الهزيمة، متعددة من خطاب إلى آخر، وإن تشابه بعضها في نقطة واحدة فوق منحنى الدفاع عن الديار المقدسة، فعوامل الضعف النفسي والمادي ارتفعت إلى قمة المنحنى، وتراجعت الشجاعة والهزيمة إلى أسفل. تلمس تناقضات المشهد كيف اجتمعت على المشطوب فاختنق، كما اختنقت عكا، فاختنق معهما المشهد، وشاعت فيه الخيبة، ولبسته الكآبة، فماد كما مادت الأرض تحت أقدامه وهو يُوقّع صلح التخاذل،وتسليم عكا مضطرًا، وقد شاركته الطبيعة صفرة الموت، ولبست السواد حدادًا على عكا، حتى ليخالها المتلقي تبكي فراقها، كما بكاها الأولون، ويبكيها اللاحقون .

**فإلى متى تبقى عكا وأخواتها، مرثيات في نفوس أهلها؟!**

وخلال ذلك يقرب الروائي عدسات كاميراته، ومن زوايا مختلفة، فيصور بعضًا من تلك اللحظات " كانت الحرارة لا تطاق، والمشطوب تهالك حتى لم يعد عمر الزين قادرًا على حمله. الجنود الفرنجة الذين شاهدوا المنظر كانوا يقولون بسخرية شديدة:

الهزيمة بشعة كهذا الرجل .. ها ها ! "[2] .

---

[1] أحمد رفيق عوض : عكا والملوك 229 .

[2] السابق 233 .

أمَّا عكا المرثية، فقد دخلها كونراد من الباب الرئيس، إذ " كان مفتوحًا على مصراعيه، أو بما بقي من مصراعيه بعد الدق والحرق والتكسير الذي تعرض له طيلة سنتين. كان نسيم البحر يضرب صفحة الرجل، ويحمل معه روائح العفونة والتحلل، وكانت المدينة أشبه بمدينة ضربها إعصار ومضى، خراب في كل مكان: الدكاكين بلا أبواب ... وحجارة السور وباشوراته تملأ الأزقة، وآثار حرائق على الجدران، وألسنتها السوداء تخرج من النوافذ والأبواب، وجثث متعفنة ... ورائحة فظيعة تسيطر على المكان كأنها تفضحه "[1] .

ثم يأتي حدث مقتل المركيز كونراد، كاستباق زمني، يمرّره عوض من خلال إشاعات انطلقت، وقد سبقت الإشارة إليها في أحداث سابقة؛ دون تفصيل " قيل – فيما بعد – إن عبارة الملك ريتشارد التي قالها للمركيز " تسابق والملك حي على حب الحياة " كانت بمثابة الفكرة التي لمعت في رأس الملك الإنجليزي لقتل المركيز كونراد، أو أنها كانت بمثابة الإذن لقتل المركيز، فبعد سنة تقريبًا من هذا الحوار، قتل المركيز بينما كان يصلي في الكنيسة بيد شخص يلبس ثياب الرهبان "[2] .

إلى هنا، ويفترض تقدّم المتلقي باستفسار عن كيفية استقبال صلاح الدين لخبر سقوط عكا، يصور القاضي الفاضل جوًّا يكاد يُسكت الأنفاس في المحاجر والقلوب " سمعت من فراشي صياح الفرنجة وهم يدخلون عكا؛ كان عجيجهم كريهًا ومستفزًا إلى أبعد الحدود ... كانت التلال التي ينتشر عليها جيش السلطان يخيم عليها الصمت والذهول وهم يشاهدون عشرات الآلاف من جند الفرنجة وأشرعتهم تطوق عكا وتنتهكها. ما أبشع الهزيمة!!

الهزيمة سوءة كريهة منفرة وقبيحة ... دخلت خيمة مولاي السلطان صلاح الدين، وما إن رآني أدخل عليه وأمشي بصعوبة بالغة، حتى هبَّ إلي ..احتضنني وأنا أسمع نهنهة بكائه" [3].

وظل يندب عكا وهو يجهش بالبكاء " قال مولاي وهو يعاني نوبة بكاء جديدة:
هذه ليست نكصة يا أبا المحاسن، إنها كسرة، كسرة لا أحتملها، ولا أحتمل شروطها "[4] .

ومن نكسة إلى أخرى، تتكسر الأحداث، بارتدادها إلى حيث ذكريات القاضي الفاضل "قبل حوالي أربعين عامًا، وعندما كان عمري لا يتجاوز العشرين سنه، سقطت عسقلان بيد الفرنجة بعد أن حاصروها خمسين عامًا متواصلة ...
ولكن، وبدلاً من أن يتنسم أهل المدينة الحرية بعد خمسين عاماً من العذاب، إذا بها تسقط من داخلها. المدن كالثمار، إذا لم تغذي الجذور فإنها تجف وتسقط " [5].

---

[1] أحمد رفيق عوض : عكا والملوك 247 .
[2] السابق 252 .
[3] السابق 255 ــ 256 .
[4] السابق 257 .
[5] السابق 266 .

رغم النهاية المأساوية، التي يفترض غلقها، كونها تختلط بروائح التاريخ، إلاّ أنها بمنطقيتها الممهد لها، تفتح بواباتها على رغبة وأمل في المقاومة، بدلاً من التباهي بإتقان صنعة الكلام.

و تنطلق رحلة أحمد بن مسعود في " **بلاد البحر**"، من المنام، حيث تزوره شخصية تاريخية، هي شخصية أبو الفداء؛ ليرافقه خلال أحداث الخطاب على هيئة طائر رخ، فيراه يرتجف في براري فلسطين الباردة، معتقلاً لدى الصهاينة " هل تراني تحت تلك الخيام في باحة المقاطعة على الطريق الرئيس إلى حيفا؟

– أراك، فمن هؤلاء الجنود حولك ؟!

– قلت له: إنهم يهود حوّلوا دينهم إلى الصهيونية.

قال: عجيب !! ومتى خرج اليهودي من معتزله أو متجره ؟!

– ليس بزمن بعيد.

شددت رداءه مرة أخرى: هل تراني مبلولاً تحت الخيمة ..

– فلماذا يضربونك وزملاءك الآن؟!" [1] .

تُغرِّب الأحداث نحو بحر قيسارية، فتتباطأ؛ لتعطي الوصف فرصته في محاورة البحر "البحر في الصباح لا يشبه البحر ظهرًا، أما في المساء فإن البحر خلق آخر، هكذا كان يقول والدي وهو على أعلى سفح وادي العبهر ... البحر في الصباح نظيف وعميق ويتنفس ببطء، وفي الظهر ينشغل بأموره الخفية، يعالج ما فوقه وما تحته، أمّا في المساء، فالبحر يشد الأرض إليه، يتجمع وينكمش ويجبر الكائنات على النوم .. "[2] .

تختلط السيرة الذاتية بالجمعية، فالخرافة، ثم الفانتازيا ؛ لتشكل مزيجًا روائياً منسجمًا وطبيعة المنامة، تحلق في فضاءات الكون وما وراءه، وفي مواضع أخرى يرفد السرد بأحداث ذات طابع علمي، اجتماعي، وسياسي.

هذا، ويشكل الحصار بؤرة الخطاب الروائي، وعنه تتفرع اللوحات التالية، ما بين تقديم وتأخير وفق ما تقتضيه طبيعة الحدث، وزمن وروده:

1- حصار عكا من قبل الفرنجة بعودة خاطفة وسريعة.

2- حصار عكا من قبل الملك الأشرف.

3- حصار الأراضي الفلسطينية من قبل الصهاينة إثر العامين: (الثامن والأربعون، والسابع والستون من القرن العشرين).

---

[1] أحمد رفيق عوض : بلاد البحر 11 .

[2] السابق 115 .

4- حصار المسجد الأقصى وكنيسة المهد، كمحاولة لتهويد القدس.
5- حصار الأراضي الفلسطينية بين الضفة وقطاع غزة من خلال جدار العزل العنصري.
6- حصار عرفات في رام الله.
7- حصار الفلاح الفلسطيني وأرضه عبر بناء المستوطنات، ومنعه من زراعة ثماره وقطفها .
8- حصار فئة من الشعب لأخرى أقل نفوذًا، مما أدى إلى سيادة نظام القبيلة، وسيطرة العناصر المسلحة على مقدَّرات وأمور البلاد.
9- حصار المقاوم الفلسطيني داخل سجون الاحتلال.
10- حصار اقتصادي يهدد الفلسطيني في لقمة عيشه.
11- حصار نفسي يضربه الصهيوني حول نفسه، وتفرضه عليه مطامعه وعقده النرجسية .

وتقوم هذه المحاور، بتخطيب زمن العمل الأدبي، ومن ثم توسيع دائرة الزمن الحقيقي ودلالاته؛ ليشمل الزمن الممتد منذ عهد صلاح الدين، إلى ما بعد أوسلو، يجسد لحظات الخوف أو الانكسار، وطعم الهزيمة والعزلة.

وخلال عمليه التنقل من محور إلى آخر، يخترق عوض الزمان والمكان برفقة أبي الفداء، يعيش ما يراه، ويلمسه، ويسمعه، فيغرق المتلقي وإيّاه، بثقل الهم الرابض على صدره، وعلى الفلسطيني المحاصر منذ فجر التاريخ، رهينة للمطامع الاستعمارية " كان البحر يرفرف بجناحيه عندما أشرفنا على عكا من جهة الشرق، واجهنا اللافتات الضوئية الضخمة المكتوبة بالعبرية، سألني بعنف: أين النهر الحلو؟

- أي نهر تعني.
- النهر الذي شرب منه مولاي الأشرف واغتسل به.
- لا نهر في عكا "[1].

يعود بعكا إلى زمن الأشرف، وقتاله الفرنجة " تردد في السير ، فعلقت له: مالك ؟!
قال: هل هذه عكا .. هل أنت متأكد ؟!
قلت: ما الذي تنكره منها ؟!

قال وهو يحرك رأسه الضخم المعمّم: هذه ليست عكا .. لقد كنت هنا قبل سبعئمة سنة مع مولاي الأشرف .. وقاتلت الداوية بسيفي هذا "[2].

---

(1) أحمد عوض : بلاد البحر 19 .
(2) السابق 21.

ويأتي تفصيل ذلك في صفحات تالية، حيث يقوم بتناول الحصار من زاوية مختلفة، فأبو الفداء الذي يكتب عن الدول " كان يشعر بالسعادة لأنه يشارك في حصار آخر المدن الفرنجية في فلسطين، وكان سعيدًا بأنه يحقق ما لم يحققه جده صلاح الدين قبل مائة عام.

هنا هزم جيش جده صلاح الدين، وهنا بدأت دولته بالانهيار. هنا كان ملك الانكتار الرهيب ريشارد، الذي قتل ثلاثة آلاف مسلم صبرًا بالسيف، كان أبو الفداء يشعر بثقل الأعوام المئة التي انقضت، مئة عام ثقيلة على أمة الإسلام "[1].

ويتكسر الحدث مرة أخرى، يتجه إلى فترة اعتداء المغول بقيادة هولاكو وكتبغا على حرمات المدينة من النساء، والأطفال، والمساجد، اغتصاب طال الأخضر واليابس " الذهب المنهوب والنساء المغتصبات.. هذه هي بغداد الآن!

ولم يبق غير النار، ما لا يفتح وما لا ينتهك يحرق، أو يدمر، وصلت القنافذ إلى المكتبات في الجوامع والبيوت والقصور، القنافذ لا تقرأ ولا تكتب، فتحت المجلدات والكراسات، رأت حروفًا سوداء و ورسومًا، لم يفهموا منها شيئًا إلاّ إنها تخص الإسلام، القنافذ قذفت بالكتب إلى النار، ولكن النار لم تكن تكفي، فأخذت تقذف الكتب إلى دجلة الطيب الرقراق، مئات آلاف الكتب، ألف ألف كتاب، عشرين ألف ألف كتاب ...أربعون يومًا، وعساكر هولاكو وكتبغا تحرق بغداد وتنتهكها " [2] .

سؤالٌ موجع يلح؛ ليعبّر عن نفسه... بم تختلف بغداد اليوم، عن بغداد زمن المغول ؟! وهل يختلف هولاكو، وكتبغا الأمس، عن مغتصبي بغداد اليوم ؟!

يلمس في الخطاب وجعًا يقرص البدن والروح، والمتعدي يطل كرأس حيةٍ نبتت في جسد الأمة، لسعته من مكمنه، وما حذر غدرها.

يبدو الروائي ممارسًا لمهام صحفية ونقدية، وكأنه يقدم دعوة للمتلقي، بل يجهزه لمأدبة نقدية، ونقاشات فكرية وأدبية .

هذا، ويربط الروائي بين أسباب خراب العمران، وما حدث ويحدث في الوطن العربي، وحيث هناك مؤيد ومعارض، يُلمس تقديمه الأسباب والنتائج من زاويتين مختلفتين، ابن خلدون يرى قعود الناس عن المعاش سببًا في كساد أسواق العمران وأبو الفداء يعارض " قال: لو كان الظلم عائقًا أمام وفرة العمران ونفاق سوقه لكانت رام الله خرابة.

قلت: وكيف كان ذلك ؟!

قال: حوصرت رام الله وحوصر الرئيس عرفات فيها ثلاث سنوات، وتعرضت لاجتياحات

---

(1) أحمد رفيق عوض: بلاد البحر 27 .

(2) السابق 50 /51 .

عديدة، ثم انفلت الأمن فيها ، وما تزال الأموال تجري وتدور، وترى فيها كل شيء.
قلت: هذه قوة الشعب الفلسطيني وأسراره العميقة.
قال: ابن خلدون لم يعش عصر العولمة. ابن خلدون رأى دولاً تشبه الشركات في هذا العصر" [(1)] .

ويعاود مناوراته في صفحات تالية للمشهد السابق، بتقديم تبعات أوسلو،ومماطلات إسرائيل في تطبيق بنود الاتفاق، كاشفاً زيف اللعبة السياسية التي تحركها أمريكا وإسرائيل، دون أن توقفاها على قدمين ثابتتين" كان اجتياح نيسان العام 2002 تذكيرًا للفلسطينيين بأن دورهم انتهي وأن دور العرب انتهى ... أخذني أبو الفداء وطار بي إلى بيت لحم، كانت الدنيا تمطر بقوة، فتغطي جبال بيت لحم والأودية المحيطة بها بغلالة عجيبة من الرماد والضباب ... تحت المطر الشديد والريح اللاسعة، حيث رائحة الموت النافذ، وحيث طعم الوجود ذاته يصبح موضوعًا للسؤال، شاهدنا جنود الاحتلال يحيطون بكنيسة المهد، جنودًا في دباباتهم ومركباتهم متأهبين للقتل "[(2)].

بعد عرض الحدث بتفاصيله الدقيقة، يستبقي الروائي فراغات نفسية، تتيح للمتلقي تقديم تحليلاته " المسيح قام .. قام المسيح، رأى مكان مولده، ورأى مدينته تعذب وتنتهك وتبقر وتذبح ويسيل دمها على التلال وعلى الحجارة البيضاء الباسمة، ورأى حقل الرعاة يهيج بالشوك والشقران والنتش، ورأى شجر الزيتون واللوز والرمان يحترق، المسيح، النبي الجميل الذي احتمى بحقل من المرمية، الذي تركض إليه الصخور تقدم له أكتافها، المسيح الذي قام، وأحيا الموتى وأبرأ المرضى، شاهد العالم يتفرج على اغتصاب مدينته، رأى أبناءه وأحفاد أحفاد أبنائه يختبئون في المكان الذي ولد فيه، مرتعبين وجائعين" [(3)] .

ويأتي التأشير على مقتل الأشرف استباقًا حدثيًّا، يخفف غموض الآت، وإنْ كان يرفع درجة التوتر في السرد، ويزوّد مادته التشويقية، بزيادة رغبته في توسيع معرفته بتفاصيل الحدث " قال الأشرف: هذا هو بيدرا، مساعدي ونائبي ويمكن القول إنه صديقي. وقعت المفاجأة في قلبي، لم أكتم ذلك، فقلت بانزعاج كبير:إنه سيقتلك يا مولاي"[(4)] .

ومن احتراق الأمل، إلى احتراق عكا، التي تأتي بأحداثها هذه على آخر معاقل تطور الخطاب السردي، ومن قلب الغضب المتأجج في نفس الأشرف، ألقى أوامره كقدر يتأهب قاسيًا

---

[(1)] أحمد عوض : بلاد البحر 156 .
[(2)] السابق 195 ــ 196 .
[(3)] السابق 196 - 197 .
[(4)] السابق 215 .

في حضوره " دخل بيدرا الخيمة السلطانية وقال بما يشبه الاحتفال: لقد من الله علينا بفتح المدينة يا مولاي. ردّ السلطان بسرعة ودون انفعال ...

– احرقوا المدينة، اجعلوها كومة كبيرة من الفحم ... أما الأسرى فليباعوا أرقاء في دمشق وحلب وبغداد، كل عشرة منهم بنعل أو بطبق من قش.هذه هديتي لتلك المدن "[1] .

## ثانيــا: الشخصــية

### أولاً: في اللغة:

جاء في لسان العرب أنها من مادة شخص، و "الشَّخْصُ: جماعةُ شَخْص الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشْخَاصٌ وُشُخُوصٌ وشِخاص ... والشَّخْصُ: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشْخُصٍ: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمرادُ به إثباتُ الذات فاستُعير لها لفظ الشخص، وقد جاء في رواية أخرى: لا شيء أغْيَرُ من الله، وقيل: معناه لا ينبغي لشخصٍ أن يكون أغيَرَ من الله.

والشخيصُ: العظيم الشَّخْص، والأنثى شخيصةٌ"[2] .

وجاء أيضًا أنها من (شَخَصَ) "خرج من موضع إلى غيره، ويتعدَّى بالهمزة فيقال أشخصته وشخص شخوصًا أيضًا ارتفع، وشخص البصر إذا ارتفع ويتعدَّى بنفسه فيقال شخص الرجل بصره إذا فتح عينيه لا يطرف وربما يعدَّى بالباء فقيل شخص الرجل ببصره فهو شاخص وأبصار شاخصة وشواخص وشخص السهم شخوصًا جاوز الهدف من أعلاه ... والشخص سواد الإنسان تراه من بعيد ثم استعمل في ذاته قال الخطابي ولا يسمي شخصًا إلاّ جسم مؤلف له شخوص وارتفاع "[3].

### ثانيًا في الاصطلاح :

ذكر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن " الشخصية **(character)** أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية "[4].

وتعد الشخصية أحد أهم العناصر المساهمة في تشكيل محتوى القصة، إذ تعد، " ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة

---

[1] أحمد عوض : بلاد البحر 268 – 269 .

[2] ابن منظور: لسان العرب 7 / 45.

[3] أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ: المصباح المنير، ط1، دار الحديث، القاهرة ، 2000م، 184.

[4] فريال سماحة: رسم الشخصية في روايات حنّا مينة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1999، 18/17.

وتفاعلاتها، فالشخصية من المقومات الرئيسية للرواية، وبدون الشخصية لا وجود للرواية، لذا تجد بعض النقّاد يعرّفون الرواية بقولهم: الرواية شخصية ""[1] .

والغالب أن للشخصية أبعاد تطال حدودها منطق المادة والروح، إذْ يُشكّلان، المكونين الأساس للنفس الإنسانية، ترقى على الكائنات الأخرى في الكيفية والدرجة، فخصائصها " تحدّدُ الإنسان جسميًا، واجتماعيًا، ووجدانيًا، وتظهره بمظهر متميز عن الآخرين. والشخصية قبل أن تكتمل لابدَّ لها من أن تمرّ بمراحل يتعرفُ بها صاحبُها بذاته الجسمية، ثم بذاته النفسية، وأخيرًا بذاته الاجتماعية. وبذلك، تتكّونُ الشخصية التي تختلف من إنسان إلى إنسان، ومن مجتمع إلى مجتمع"[2].

ووفق معناها اللغوي والاصطلاحي، يراها آخرون بأنها "تتحرك في مجال الدلالة على الهيئة الخارجية للإنسان أو الحيوان، أو المتاع، أو لأي شيء خلاف ذلك.ولا تتحقق هذه الدلالة إلاّ بوقوع الهيئة، أو الشخص المتجسِّد هيئة وشكلاً، في مجال رؤية الشاخص، بحيث لا تتحرك الكلمة لتعطي دلالاتها إلاّ في إطار علاقة ذات طرفين : راءٍ ومرئي ... وهي كما نلاحظ، عينُ العلاقة التي ينهض عليها أي عملٍ تمثيلي، أو ذي صلة بالتشخيص، الذي ينقلُ ما هو غير مرئي إلى مجال الرؤية، من جهة ثانية، أنَّ الكلمة تذهبُ إلى تجسيد بعض المفاهيم المجردة كالانزعاج والقلق والغربة "[3].

ويمكن التفريق بين شخصية وشخص، انطلاقًا من معانيهما اللغوية أولاً، إذ إنها " تشترك مع الكلمة: شخص **PERSON** في الجذر الدلالي المتعلق بالظهور والتجلي، غير أن الفرق بينهما يكمن في طبيعة الشيء الذي هو موضوع للظهور، فالكلمة **PERSON** تختصُّ، في الأغلب، بالظهور الجسمي أو الهيكلي، بينما تختص الكلمة **character** بالجوانب المعنوية: الفكرية والأخلاقية والنفسية؛ إذ غلب عليها أن تدل على الخصائص والصفات الفكرية والسلوكية في حالة ظهورها؛ لتشكل بتفاعلها، الهوية الخاصة بالشخصية، وسواءٌ في ذلك أكانت هذه الشخصية حقيقية أم متخيلة، واقعية أم اعتبارية"[4].

وحسب وجهة النظر السابقة، فإن التحام الكينونتان في الشكل والمضمون، لِلَم انشطارهما في وحدة دلالية واحدة، قد "تكفلت به وأنجزته، الكلمة **PERSONA**، بفضل استخدامها الاصطلاحي في المسرح القديم. فهي، كما لاحظنا، وفي آن معًا:

---

(1) محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، 2 / 546/547.

(2) السابق 546/ 547.

(3) عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، 26-27.

(4) السابق28.

الشخص والشخصية، الدال والمدلول، الظاهر والباطن، القناعُ والوجه، أو الوجه والقناع؛ أي الشخصية والممثل الذي يؤدي دورها مرتديًا قناعها، أو الممثل والشخصية التي يتقمصها، لا فرق" (1).

وفي المصطلح السردي لجيرار برنس، جاء تعريف الشخصية، يجمع الكثير من تعريفات النقاد والأدباء على حدٍّ سواء، فهي " 1- كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية... والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقًا لأهمية النص) فعالة (حين تخضع للتغير) مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها )، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب ، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها )، أو عميقة (معقدة، لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ ) ... ورغم أن مصطلح الشخصية يستخدم غالبًا للإشارة إلى المخلوقات في عالم الوقائع والمواقف المروية فإنه يشير أحيانًا إلى السارد والمسرود. 2- الممثل،كائن ملتزم بفعل"( 2 ).

## مراحـــل تطور الشخصـــية الروائية

ومع بداية العهد بكتابة الرواية " كان الروائي التقليدي يلهث وراء الشخصيات ذات الطبائع الخاصة لكي يبلورها في عمله الروائي؛ فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي.

لقد كانوا يعتقدون أنهم قادرون على منافسة المؤرخين الذين يكتبون عن واقع الناس، ووقائعهم أيضًا، من حيث السياسة، ومن حيث الثقافة، ومن حيث الاقتصاد، ومن حيث العلاقات العامة على اختلافها فيما بينهم ... لكن يبدو أن الرواية التقليدية فشلت في إقناع قرائها الأذكياء بأن ما يصادفونه فيها من شخصياتها هو أمر مستند إلى الواقع، وأن تلك الشخصيات كانت تمثل العالم الخارجي، أو الواقعي، بحق وصدق " ( 3 ).

وجاء تركيز الروائي التقليدي على الشخصية، من واقع سماتها الفيزيائية، أي بإطلاق العنان لوصف ملامحها المادية، وإنْ لم يعدم تناوله لحياتها النفسية والاجتماعية، بكل معتركاتها وملابساتها، فتسلطت من منطلق هذا الدور، وطغت على السرد، كما شكلت سهمًا حادًا يؤجِّج صراعًا عنيفًا، فلا يضطرم "إلاّ بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها داخل العمل السردي "( 4 ).

وقد وظفت رواية السيرة الذاتية والتاريخيـــة الأسلوب التقليـــدي، مـــع غلبة الأسلوب

---

(1) عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر 28.

(2) جيرالد برنس: المصطلح السردي 42ـــ 43.

(3) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويـــت ، 1998، 83 – 84.

(4) السابق 86.

التقريري؛ لخدمة قانون الإيهام بواقعية الشخصية " قصد خلق التمويه بينها كتقنيه أو كموضوع، وبين الكائنات البشرية الواقعية الحية ... فيتعامل القارئ فيها مع الشخصية على أنها كائن بشري يتحرك بلحمه ودمه على الورق، وعلى أن الكاتب هو السارد الذي يحكي عنها دون تدخل مباشر، وأحيانًا تحكي عن نفسها (ضمير المتكلم )"[1].

كما ساهم النقد الأدبي خاصة " النقد الانطباعي والنقد النفسي والنقد السوسيولوجي في ترسيخ هذا الإيهام، فأصبحت الشخصية هي صورة وجدانية للكاتب والقارئ، وهي تعكس تكوينه النفسي بحيث نفهم الشخوص الروائية بالعودة إلى حياة الكاتب ونفهم حياة الكاتب بالعودة إلى الشخوص ... وتقوم هذه الإيهامية على:

أ – علاقة الشخوص بالقارئ: فيبذل المؤلف كل جهوده كي يراكم شخوص روايته خالقًا مسافة بينه وبينها ... إن كاتب الرواية، وهو يؤلف روايته ويشكل شخوصها، يعمل على إحكام طريقة بنائها، ويضع نصب عينه أن يجعل القارئ غارقًا في الاعتقاد " بواقعية الشخوص إلى درجة التماهي معها" [2].

ثم هناك عوامل أخرى، كخلق الروائي لمظاهر خاصة ببناء الشخصية، وفق منظور جسدي وعاطفي سبق الحديث عنه، إلى جانب تحييد ذاته، وخلق شخصية موحية تولد من خلال نبض المعنى، ودلالات الجمل أو الفقرات السردية "وهكذا لا يستطيع القارئ إلاّ أن يتعاطى مع الشخصية ويحقد على محيطها ويتقمص كثيرًا من صفاتها ... لذلك يتضح أن عملية الإيهام تتواطأ عليها عدة أطراف: المؤلف الذي يبتعد عن شخصية بتحررها منه وحبك بنائها.

والراوي الذي يفصل بين المؤلف ومخلوقاته دون أن يفصح عن طبيعته .. والقارئ المخدوع الذي يسقط ذاته على الشخصية، وكثيرًا ما يفكر نفس تفكيرها ويحس نفس إحساسها، هذه الأطراف " الاحتيالية " تغطي إحدى أهم أبعاد الشخصية الروائية، وهو الإيحاء، بهيمنة الإيهام"[3].

ولعل أسئلة محمد التازي، تجد لها متنفسًا لدى الموضوعية النقدية، أو كتاب روائيين، اخترقوا عالم الإبداع الروائي من منطلق إبداعي، سطرته أقلامهم، وجاءت تؤسس خطاباتٍ شهية، على طبقٍ صنعته المهارة الفنية والذوق، وتجاوز التكلف في تفعيل تقانات اشرأبت أعناقها مع اختراقات الحداثة، ومثلما يسهم الحدث في رسم شخصيات الخطاب الروائي، فهناك تقانات أخرى، تسهم بدورها في تشكيل ملامح وأبعاد الشخصية، منها: أسلوب الاستبطان الذي

---

[1] محمد اقضاض وآخرون: الرواية المغربية أسئلة الحداثة، دراسات، ضمن موضوع (الشخصية في الرواية الحداثية المغربية)، د . ط ، دار الثقافة، الدار البيضاء، د . ت، 219.

[2] السابق 220.

[3] السابق221.

يستخدمه الروائي" من أجل إضفاء مزيد من الخصوصية والتفرد على شخوصها، لأنها تنبع من رؤية تحترم التجربة الذاتية والحس الفردي. وحين تكتسب الشخصية الروائية خصوصية وتفردًا تصبح صديقة للقارئ لأنها تبوح له بأسرارها، وخفايا نفسها "[1].

وهذا الأسلوب "يقدم في الرواية من خلال عدد من التقنيات أهمها: الحوار الداخلي المباشر وغير المباشر، والتذكر، والتداعي الحر، والحلم بنوعيه، ومناجاة النفس" [2].

وقد ينفرد السرد بتقديم الأسلوب التقريري كتقانة؛ لرسم الشخصية الروائية. ومثلما انفردت الرواية التقليدية، بتقديم شخصياتها من خلال هذا الأسلوب، فإن الخطابات الروائية، الحديثة لم تعدم استخدامه، وإن انحسر توظيفه بشكل تدريجي، حيث يقوم "السارد /المؤلف بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها، وعواطفها، وأفكارها بحيث يحدد ملامحها العامة منذ البداية، على الأغلب، ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية أي في الماضي وعلى شكل ملخصات، معلقًا على أفعالها ومعللاً لها بأسلوب مباشر، فتبدو الشخصية جامدة، ثابتة، باهته الملامح، عاجزة عن القيام بأية أفعال حقيقية، وعاجزة كذلك عن التفاعل مع الأحداث ... ومعزولة بالتالي عن الزمان والمكان "[3].

أما الأسلوب التصويري، فهو بخلاف التقريري " يوحّد بين حركة الأحداث وطبيعة الشخصيات، ولا يخفى أن في عرض الفعل حركة وحوارًا بصورة مجسدة لا يعوقها تعليق المؤلف أو تقريره ما يبرز خصوصية الفعل، وتفرد الشخصية، وأهمية دور القارئ الذي يشعر أولا بقربه من الشخصية، فيألفها ويحبها، ويستمتع ثانيًا بلذة المشاركة في العمل حين يمنح الفرصة للربط والاستنتاج بعيدًا عن تحكم المؤلف " [4].

وحيث يتيح التصوير للشخصيات، سواء كانت كائنات حية أم جمادات، فرصة مراوغة السرد من خلال حيوية حركتها ونشاطها البعيد عن السكونية والجمود، ويضفي حياة على الجمادات، يكسبها عبرها حواسًّا قادرة على المشاركة في إصدار ردود أفعال، حيال المواقف والمشاهد والشخصيات، فهذا بدون شك، يلبس السرد رداءً من الحيوية فينمو في اتجاهات متعددة، ويكسر طابع الرتابة والملل، ويوجد للمتلقي دور شبيه بدور الراوي، أو المؤلف الضمني، أو الشاهد، وجميعهم يصبون في نهر متدفق الجريان وإن اختلط مجراه بمعوقات تحد من حركته، هنا، أو هناك.

---

[1] فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة 41 ــ 42.

[2] السابق 46.

[3] السابق50.

[4] السابق 40.

ويبدو الروائي الحداثي، أكثر الروائيين توظيفًا للأسلوب التصويري، فبخلاف الروائي التقليدي، يصور شخصيات خطاباته الروائية، منسجمة ومعطيات هذا الأسلوب، ويكسبها بدوره لغة الإقناع "ويأتي عنصر الإقناع هذا من خلال رسمها وهي تتحرك بتلقائية وعفوية، لا من خلال تقرير صفاتها والتعليق عليها، كما يأتي من خلال تقديم أبعادها المختلفة بالتدريج وعلى دفعات وفق المنطق الذي تفرضه أحداث الرواية وجوها العام، ومن خلال أساليب الرسم المتعددة، الأمر الذي يكسب الشخصية دلالتها ويساعد القارئ على التعرف عليها وفهمها "[1].

وفي مراحل تطور رسم الشخصية بات البعض يطلقون عليها ما هو دون الأسماء، مثل: حرف الكاف، أو اللام...، وهذا الإسراف في تظليل الشخصية بالغموض، قد يُفّوت عليها وعلى المتلقي، فرصة استكشاف كنهها بشكل فاعل، فالأسماء ذات الدلالة، وعند استحضار الروائي لها، تضيف بعدًا إضافيًا لشخصياته، فتسهم بدورها في تحليل هذه الشخصيات، وفهمها، بل ودراستها.

وفي ذلك، يرى ديفيد لودج، أنه في الرواية " لا تكون الأسماء بلا دلالة، فهي دائمًا تعني شيئًا ما حتى لو كان المعنى السطحي العادي ... وتسمية الشخصيات هي دائمًا جزء مهم من عملية خلقها، وينطوي على اعتبارات جمة " [2] .

وربما كان لعاملي الزمان والمكان، إلى جانب الحدث وأسلوب تقديم الشخصية، إضافة إلى عوامل أخرى، دور تمييزها كتقانةٍ مشاركة في تفعيل السرد، وكإحدى مكونات الخطاب الروائي الحداثي، بينما تحتل موقع البطولة في الرواية التقليدية، فالشخصية تحيا في قلب السرد، وتخلق لنفسها واقعًا حقيقيًا؛ لتجسد تكثيفًا " لمجموع اللحظات التي نحياها بعمق، فما الحياة إلاّ رحلة قصيرة عبر طوفان الزمن الذي لا يتوقف أبدًا والذي يمضي دائمًا إلى ما لا نهاية "[3].

فالمنطق البروستي – نسبة إلى بروست – يؤمن بأن لحظة اكتشاف الذات هي ذاتها لحظة امتلاكها، وهذا يعني أن للشخصية الروائية عمقًا تحيا فيه، ويصل المتلقي عمقها، حسب قدراته في الغوص، وبناءً عليه:

هل هناك تعارض بين مجيء الشخصية حية في الخطاب الروائي، وبين كونها كائنات ورقية، كما أسماها بول فاليري؟ ولماذا اعتبرها ذات أحشاء في السيرة الذاتية فقط ؟ وما دلالة ذلك بالنسبة لمؤلف الخطاب الروائي؟

عود على بدء، تعرض الباحثة تساؤلات محمد عز الدين التاجي، ضمن لقاء له مع روائيين عرب، إذْ يحدد أبعاد الشخصية بأنها " كائنات الورق، تكون كما عرَفها بول فاليري، شخصيات

---

[1] فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في رواية حنا مينة 31 .

[2] ديفد لورج: الفن الروائي45 .

[3] سعد عبد العزيز: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة 60.

أحياء بدون أحشاء. أما الشخصيات التي لها أحشاء فلا وجود لها إلاّ في السيرة الذاتية. وأنا أتساءل دائمًا: لماذا يكتب الروائيون سيرتهم الذاتية، وهم يكتبونها دائمًا في الرواية؟ هل هناك خلاص للبطل غير هذا الخلاص؟ وهل هناك بطل، في زمن تموت فيه البطولة؟ هل هناك كتابة تسترجع ذاكرتها دون أن تتخيل؟ كيف ؟ " [1].

يجيب الروائي عن ذلك ضمنًا، إذ يقول "كاتب السيرة الذاتية غالبًا ما يُمارس الكذب المتعمَّد، لتزيين حياته الخاصة أو إظهارها بمظهر المأساة، أو البطولات الخارقة التي تحدَّى من خلالها واقعه الاجتماعي، ومن ثم فهو يُؤثِّثُ فضاءات السيرة لتتكيف مع الموضوع، ينسى ما ينساه ولا يتذكر إلاّ ما يريد، أمّا الروائي فهو يعي حقيقة ما يكتب، إنه يمارس الكذب الروائي، الروائي يكتب عالمًا يستقي مادته من المعيش والذاكرة، والأحلام، والتاريخ ... وفي جميع الأحوال فالأنا الكاتبة تختلف دائمًا عن أنا الكاتب"[2].

إذن، فمن خيال الروائي يُولد الخطاب الروائي، حتى وإن امتزج بالواقع، أمّا السيرة الذاتية، فأحشاؤها خلقت من رحم حياة كاتبها، وإن ادعى غير ذلك .

ولم تدخل السيرة الذاتية محور الحياة الروائية وحدها؛ لتخلق اختلافًا حول طبيعة كتابتها، وكيفية توظيفها كتقانة تشكلت من داخل أو محيط حياة الروائي، إذْ استجد الزمان والمكان كمنافسين حقيقيين للشخصيات المرجعية الأساس فيها، بخلاف ما هو متعارف عليه في السرديات القديمة، وربما اعتليا عرش السرد؛ ليشكلا، مفصلين أساس من مقومات العمل الروائي.

وتزعم الباحثة أن دورهما يأتي من منطلقين أساس أولهما: أنهما يشكلان بوتقة تصب فيها أفعالهما الحركية، على المستوى الجغرافي وخارج الجغرافي بالنسبة للمكان، ووفق المسار الأفقي والرأسي، أو اللولبي والدائري، أو المتعرج، بالنسبة للزمان، وهنا تكمن المفارقة، فأهم سمات الرواية الكلاسيكية "ضبط المكان والزمان مؤثثين، ضبطًا له منطقه الإيهامي. فالشخصية توجد وتتحدث في مكان معلوم وزمان محدد لهما صفاتهما وحدودهما "[3].

أمّا في الخطاب الحداثي "فالشخصية توجد في أمكنة متعددة وأزمنة مختلفة متداخلة دون ملامح مميزة يستنتج القارئ المكان والزمان من كلام الشخصية عن ذاتها ومن تعريتها لأعماقها" [4].

---

(1) صنع الله إبراهيم وآخرون : ملتقي الروائيين العرب الأول (شهادات ودراسات، ضمن موضـوع شـجرة الرواية) ، ط1، دار الحوار، سورية، 1993 ، 78.

(2) السابق 76-77.

(3) محمد اقضاض وآخرون : الرواية المغربية أسئلة الحداثة 227.

(4) المرجع السابق 227 .

ومن ثم، يلمس انتقال الزمان والمكان بقفزة نوعية، من نقطة على محيط الدائرة، إلى مشكِّل أساس في مركز النواة، حيث يجذبان إلى فلكها، حركة السرد في الخطاب الروائي ،مع تعدد أشكال الحركة، مابين التزام وانحراف، فالزمان، وحاله كالمكان "يستعيض عن الأحداث الخارجية بما يتواتر إليه من صور الوعي أو اللاوعي حيث يؤلف من خلالها تشكيلاته، أو أنماطه في عالم الرواية. وعلى هذا، يصبح الكون الأكبر الذي نعيش فيه إنما هو عقلنا، ووجودنا الداخلي ، وبالتالي يصبح الزمن شيئًا ذاتيًا محضًا: فهو يمثل الشخصية الرئيسية التي تعد ركيزة العمل الروائي، والتي لا تخضع في مسارها لقانون عضوي أو ميكانيكي"[(1)] .

وذلك هو المنطلق الثاني لدوري الزمان والمكان في الخطاب الروائي الحداثي؛ إذ يشكلان شخصيتين هامتين، علمًا، بأن العديد من شخصيات الخطاب الروائي الغربي، باتت مفككة في شكلها وكنهها، وهنا، لا بد من وضع نقاط متلاحقة، فوق صفحاتٍ نقدية، موضوعها "**الخطاب العربي الحديث**" ، يتبعها علامتي استفهام وتعجب، تتقلان حيرة وقلقًا إزاء هذا الخطر الحداثي الزاحف، وهو : " **تفكيك الشخصية**" .

ولم يستغن الروائي الغربي عن تسمية شخصيات خطاباته فقط ، بل إلى تفكيك حياته الشخصية من قلب زمانٍ وماضٍ يلتبس فيهما .

يبدو، أن تأزم حياة الفرد الغربي إزاء إحساسه بالغربة، وسطوة المادية على القيم، إضافة إلى تفكك معايير الأخلاق لديه، هو ما مضى به نحو بحرٍ أهوج، فتاريخه، ومنهج حياته في فهم الحرية، يبدوان شبه مفرغين من محتواهما القيمي .

**وهنا ، يحـــق التساؤل :**

هل هناك هوة يصعب ردمها بين مبدعي العرب والغرب في مجال الخطاب الروائي، والتي ربما هي أساس التبعية التي يحسن بعض نقاد وروائيي العرب تطبيقها؟!

وإن كانت هناك هوة حقيقية، فهل تكمن في إمكانات التوظيف الإبداعي؟ أم أنها وهم اختلقه أنصار التبعية والشعور بالنقص، إزاء سنوات تقدم الغرب في إنتاج الأسس النظرية، بل وإنتاج الخطابات الروائية ؟!

وكم من الوقت ينبغي على مبدعي العالم الثالث أن يقضوه، نادبين على تراث استحلبه الغرب يومًا؟!

وأخيرًا، هل التفكيك العشوائي للقدرات و الإبداعات العربية كما هو حال تقانات السرد الخطابية الحديثة بمفهومها الغربي، هو نهج مقدس، يتطلب الصلاة لأجله، وإلاّ.. يبقى مبدعو العرب دون خط الفقر الإبداعي؟!

---

(1) سعد عبد العزيز : الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة 69.

لا شك بأن ذلك، يمس الإبداع العربي بشكل عام؛ لاختلافه عن الأعمال الغربية من حيث ظروف النشأة.

والتقانات الفنية التي تم توظيفها في مراحل تطور الخطاب الروائي، متشابهة في جوانب منها.

وعليه، فإن كانت مسيرة الروائي أو الناقد الفلسطيني، تميزت في محطات معينة ببعض خصائصها، فما سيتقدم من تقانات سردية مرافقة للشخصية، سيكشف – بإذن الله –عن ذلك.

ومن هذه النقطة تحديدًا، يلمس نهضة فكرية، قومية وأدبية، لدى هذه الفئة من النقاد والأدباء العرب.

ومن هنا، فإن وسم خطاب المبدع الفلسطيني بالعربي، ضرورة وحاجة ليست تاريخية وحضارية فحسب، وإنما جغرافيا إبداعية، وكيمياء امتزاج بين الجوانب النفسية والفكرية في الشخصية العربية، وإن تميزت الخطابات الفلسطينية في جوانب منها؛ فيرجع ذلك لعوامل خلقها، والتي أنتجتها ظروف خاصة .

**<u>أنــواع الشخصيــات :</u>**

**1ـ مُنْتِجَة**

**أ – المؤلف / الروائي**

يلمس تعددية اصطلاحية لدى دراسة شخصية المؤلف، ورد منها: الروائي، المبدع، الراوي، السارد، المؤلف الضِّمني، المبئِّر.

ولتحييد الدارسة تتناول الباحثة دراسة شخصية الروائي وفق مسمياتها الأصول، وإن كانت تُرجِّح مصطلحات **( الروائي – المؤلف – المبدع ).**

فجميعها، ترمي إلى صانع الخطاب الروائي، أو الشخص الحقيقي الذي أنتجه وأبدع نسجه، بشكل موضوعي لا لبس فيه .

وكون الروائي تربطه علاقة وطيدة بتقانات السرد الأخرى؛ فشخصيته مميزة، تؤهله وظيفته الفنية – بواسطة اللغة – من نسج عالم روائي، يتوسّل خلاله " تقنيات أسلوبية تخفيه خلف وظيفة الراوي، فلا يظهر بأنه هو الذي يقول .
يتراجع الكاتب ويتقدم الراوي "[1].

وهو إذ يقوم بعمله الإبداعي يدرك أنه "لا بد من أن يترك لخياله أن يلعب دورًا هامًا في رسم الشخصيات " [2].

---

[1] يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي92 .

[2] محمد نجم : فن القصة، ط1، دار صادر، بيروت، 76/1996 .

ومن خلال تصوره للواقع المعاش، قد يتبنى شخصية، أو فكرة ما، يمارس خلالها "عمله ووظيفته الكتابية أو الإبداعية. قد يكون هذا التصور للأشياء، أو هذه الرؤية للعالم محدَّدي السِمَات والمَعَالم، وقد يكونان غير واضحين بالقدر الكافي عند الكاتب أو المبدع "[1].

وتخلق شخصية السارد / الراوي كأبرز هذه الشخصيات، يبدعها خيال الروائي، بعيدًا عن كونها مجرد أداة في يده، أو صوتًا عاديًّا "مجردا ينهض بالسرد فقط، وهو ليس معلّقا في الهواء، وإنما هو شكل وراءه مداليل . و هو بصفته شكلاً مرتبط بكاتب يحمل هموما معينة يعيش في بيئة ثقافية وحضاريه يتأثر بها ويحاول من خلال فعل الكتابة أن يكون له فيها أثر "[2].

ويحرص الروائي على إقامة مسافة فنية بينه وبين السارد/ الراوي ، أو ما يطلق عليه اللعبة الفنية، تجعل من "هيمنة الراوي كعنصر ليست سوى وظيفته(لعبة الفني) ضد هيمنة موقعه ككاتب. أليست علاقة الراوي بما يروي ومناهضته هيمنة الكاتب الايديولوجي عليه، هي ما جعلت العمل الفني يخون أحيانًا كاتبه ؟"[3].

ووفق تصور تودورف، تتضح العلاقة بين أطراف الاتصال قبل، وبعد إنتاج الخطاب الروائي، تقترب في تصورها مما يسميه علماء النفس بظاهرة (الارتباط الشرطي)، إذ يتحقق وجود أحد هذه الأطراف، بوجود آخر، وبشكل منطقي "إن صورة الراوي ليست صورة معزولة، فمنذ ظهورها في الصفحة الأولى تكون مصحوبة بما تدعوه " صورة القارئ ".

إن علاقة هذه الصورة مع قارئ معين علاقة واهية، مثلما هي علاقة صورة الراوي مع الكاتب الحقيقي. لكن كل واحدة منهما تستند إلى الأخرى استنادًا تامًا، فما أن تبدأ صورة الراوي بالظهور واضحة أشد الوضوح، حتى ترتسم صورة القارئ المتخيّل بكثير من التحديد. وهاتان الصورتان تميزان كل عمل تخييلي" [4].

وفي الوقت الذي تطورت فيه "الكتابة الروائية. والنظرة النقدية الملازمة ... ظهر ميلٌ إلى وضع الكاتب خارج نصه، وبالتالي عدم المماثلة، أو عدم الربط التطابقي، بين الكاتب والشخصية الروائية . فالقص ليس بالضرورة قصًّا عن الذات " [5].

---

(1) سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي، ط1، رؤية، القاهرة، 2006، 166.

(2) محمد العمامي : الراوي في السرد العربي المعاصر، ط1، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 2001، 15.

(3) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي 118.

(4) تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة محمد خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996، 87 .

(5) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي 88 .

وبناءً عليه "تميز النظريات الحديثة بين راوٍ وكاتب، فالراوي هو وسيلة، أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه أو ليبثّ القصة التي يروي "[1] .

وهذا يعني، تحييد الروائي نفسه أثناء السرد ، وهكذا "ننتقل من نظرية الالتزام في الأدب إلى نظرية الأدب اللامسؤول. أو كأن مسؤوليتها تتحدّد في مفهوم آخر هو الشهادة . شهادة الكتابة على زمنها. على واقعها الثقافي "[2] .

وحضوره في السرد لا يعني تدخله " فهو غائب "تمامًا كما المخرج الذي لا نراه إلاّ في الأثر أو بنية الشكل، هو وحده الحاضر"[3].

وكون السارد حسب رأي جيرالدبرنس "منبعثًا من السرد يجب أن لا يخلط بينه وبين المؤلف الذي لا يشكل عنصرًا سرديًا "[4].

ويفترض الروائي الحداثي" في قارئه نفس الإحساس والرؤية والمشاركة والنظرة الشمولية بحيث يدرك أبعاد ما يرمي إليه الكاتب – لتنبيه المتلقي إلى ما يهدف إليه، بل وإلى إثارته ليبحث من خلال طرائق أخرى – ربما مباشرة – القضية التي لفت الكاتب نظره إليها"[5].

هذا ما يحقق الطابع الحقيقي للخطاب الروائي "ويكسبه استقلاليته وتميزه ، ويدخله في علاقة مع قراءة لا يحاور فيها القارئ الكاتب كشخص، بل يحاور عمله الذي كثيرًا ما يفارق كاتبه "[6].

وتعدد الأصوات في العمل الروائي، إلى جانب علاقتها ببعضها البعض، يضعنا أمام "المعايير أو المقاييس التي يمكننا – اعتمادًا عليها – تحديد ما يفترض أن المؤلف يود أن يقودنا تجاهه فيما يتعلق بمحتوى الرواية . وهذا غالبًا ما يشار إليه – في الحقيقة – باعتباره رؤية المؤلف أو صوت المبدع " [7].

وفي موضع آخر يطلق على الرؤية والصوت مسمى "وجهة نظر المؤلف" وهي بدورها تعطي أكثر من مجرد "الإحساس بالوجود على نحو ما. تقدم عدسة كاميرا محددة هناك، بل تمنحنا ما لا تستطيع الكاميرا إعطاءه، وهو السياق المتتابع للأفكار والعواطف في المشاهد

---

(1) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي 89 .

(2) السابق 89 .

(3) السابق 99 .

(4) جيرالد برنس : المصطلح السردي158.

(5) ربيع الصبروت : اللغة والتراث في القصة والرواية، د . ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003، 20.

(6) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي 93 .

(7) روجرب . هينكل : قراءة الرواية، ترجمة صلاح رزق، د . ط، دار غريب، القاهرة، 2005، 148.

المعروضة . وعلى نحو مشابه يمكن للصورة المتحركة أن تعطينا لقطة بانورامية – متعددة المشاهد ذات زاوية واسعة " (1).

وتبدو دلالة مصطلحي ( زاوية، النظر، وزاوية الرؤية ) أقرب إلى المفاهيم الهندسية، كما يتفقان مع أصحاب نظرية العزل الأيديولوجي للخطاب الروائي، أي "مع البنيوية الشكلية التي تعزل الأدبي عن الايديولوجي، وتقتصر، في تحليل النص، على رصد العلائق الشكلية بين العناصر المكونة له" (2).

وبتفريغه من خاصيته المرجعية، يأتي السارد كأحد المشكلات التقنية " معزول عن الروائي الكاتب ... بمعنى أن الروائي من حيث هو عنصر، تتساوي علاقته ببقية العناصر مع علاقة هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر لا فارق بين علاقة الراوي بعناصر السرد وبين علاقة هذه العناصر في ما بينها. هكذا، ومع تعادل العلاقتين هاتين، تبدو حركة العلاقات بين مختلف العناصر، بما فيها عنصر الراوي، ذات طابع تزامني " (3).

ويتميز السارد عن العناصر الأخرى كونه يختبئ خلفه الروائي المبدع " فهو الذي يمسك بكل لعبة القص، وهو – والكاتب من خلفه – الذي يمارس هذه اللعبة ... على أن تحديد عنصر الراوي كعنصر مهيمن في حركة العلاقات بين العناصر لا يعني أن الراوي ذو فاعلية كلية ومطلقة تلغي أو تحكم بشكل مطلق فاعلية العناصر الأخرى"(4).

وهذا الدور، يشرح علة انتفاء التزامنية كحركة بين العناصر الخطابية ، وانتفاء وضع الراوي "على مستوى التعادل الوظيفي في علاقته مع بقية العناصر التي تكون معه، أو التي يكون بها، العمل القصصي " (5).

**و عليه، تؤسس العلاقة بين عناصر الخطاب على خاصية التفاوت الحركي :**

**1 – بين العناصر وبعضها . 2 – عنصر الراوي، مع بقية العناصر .**

ومن هنا، تكتسب العلاقات طابع التعاقب والذي يؤشر إلى وجود تكسير أو خلخلة حركية، فيؤخر عنصر إلى موضع آخر في المنظومة العلائقية، ويحل محله عنصر آخر؛ لكنه لا يلغي وجود الأول، أما عملية النمو والتطور الحركي للأحداث والشخصيات فهي تخالف نمط التعاقب وتزامن الحركة، إلى تغير ما، يطرأ على العناصر سلبًا أو إيجابًا وهو ما يتفق بدوره مع أسباب ترجيح الناقدة لمصطلح موقع السارد، لا رؤيته أو وجهة نظره، أو اختلاف موقعه، يدخل في

---

(1) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية 168 ــ 169 .

(2) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي 112 .

(3) السابق 112 .

(4) السابق 114 .

(5) السابق 114 .

أسس العلاقة بينه وبين الروائي، والمرجع التاريخي، بل وعلاقته بما يروي، وتتحدد رؤيته من ثم بناءً على موقعه هذا ، مما يفسر كيفية ممارسة الروائي للعبته الفنية ضد هيمنته كمؤلف .

فإن " علاقة الراوي بما يروي ومناهضته هيمنة موقع الكاتب الايدولوجي عليه، هي ما جعلت العمل الفني يخون أحيانا كاتبه ؟ " [1].

هذا، وقد أفاد جنيت بدوره من أفكار و آراء من سبقوه ومنهم: كلنيث بروكس، وروبرت بن وارين؛ لما اصطلحا على تسميته بـــ " البؤرة السردية "، بعد أن وجد خلطًا بين المصطلحات فما "يسميه النقد الأنكلوسكسونيُّ الحكاية ذات السارد العليم ويسميه بويون "رؤية من خلف" ويرمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية : سارد > "شخصيته ... وفي الثاني سارد = شخصيته ... وهذه هي الحكاية ذات "وجهة النظر حسب لوبوك أو ذات " الحقل المقيد" حسب بْلَنْ، والتي يسميها بويون ال"رؤية مع " ؛ وفي الطريق الثالث، سارد < شخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية) – وهذا هو السرد "الموضوعي" أو "السلوكي"، والذي يسميه بويون " رؤية من الخارج "" [2] .

وتحاشيًا للمضمون البصري لهذه المصطلحات، وما بها من خلط وإفراط في الخصوصية، تبنَّى "مصطلح تبئير الأكثر تجريدًا بعض الكثرة، والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين " بؤرة السرد"[3].

وقد أوردت يمنى العيد – متأثرة بجنيت – نوعين من الرواة، بناءً على علاقة هذا الراوي ، بما يروي :

أ – راو، يحلل الأحداث من الداخل ويتمثل موقعين :

1) كبطل، يسرد قصة بضمير ال أنا (حاضر) .

2) سارد / راوٍ، كلي المعرفة، مسقطًا المسافة بينه وبين الأحداث ( غير حاضر).

ب – راوٍ يراقب الأحداث من الخارج ، وهو بدوره يأتي من موقعين :

1 – راوٍ شاهد ( حاضر ) وآخر لا ( يتدخل ) .

2 – راوٍ لا يحلل، يروي بواسطة ناقل غير حاضر، دون إسقاط المسافة بينه وبين السرد [4].

وفي الوقت الذي وظف الروائي الكلاسيكي الراوي كلي المعرفة، حيث يحضر ومعه تفاصيل السرد، يتدخل بتعليقاته ، فإن الروائي الحداثي، اتخذ لنفسه موقعًا آخر، تعددت مهماته

---

(1) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي 118 .

(2) جيرار جنيت : خطاب الحكاية201 .

(3) السابق 201.

(4) راجع: يمنى العيد : تقنيات السرد 90 .

التي سلمها للسارد بناءً على الموقع الذي اختاره لنفسه من خلف السارد المفترض، وبناءً عليه، تعددت تصنيفاته .

وتقدم الباحثة تطبيقات على خطابات فلسطينية من منطلق موقع السارد والروائي من السرد، ثم علاقته بعناصر السرد كافة .

في "**اليسيرة**"، جسد الروائي بداية شخصية السارد خلال علاقة مباشرة مع الأحداث، يسرد قصة أبي عمي وزوجته فظيعة، في علاقتهما ببعضهما، وطبيعة العلاقة التي ربطتهما بأهل اليسيرة ، ساردًا بلغة الغائب، إلا أنه خفف من هذه المباشرة، بما يلمس من شهرة لما يسرده بين أهالي اليسيرة " إنه يذكر اسمه جيدًا ويذكر أصله وفصله وتاريخ ميلاده، أهل اليسيرة يعرفون ذلك بالتمام والكمال أيضًا ... زوجته اسمها فظيعة ... ولا يزال أهل البلدة في جدال حول سبب شهرتها وشهرة زوجها ... إن شهرة عائلة أبو عمي وارتباط التاريخ الحديث لبلدة اليسيرة بما لا يروق لكل أهلها "(1) .

كما يستخدم فعل القول وسيلةً لتمرير ما يسرد، يحضر الناقل، ويتواري السارد " يقول الحاج مسعود مثلما قال أبوه قبله بأن اسم اليسيرة تم اشتقاقه من كلمة سهل، وبما أن اليسيرة تقع ما بين الجبل والسهل فإن اسمها جاء ليدل على طرف السهل و بدايته .
أما الشيخ عبد النبي فقال بأن اسمها ربما جاء من كلمة اليسر "(2) .

مهمة السرد هنا، موكولة إلى الحاج مسعود والشيخ عبد النبي، وتغيير موقع السارد هنا، يقلص سمة الجمود و الجاهزية المعلوماتية .

" **في نهر يستحم في البحيرة** " تبدو شخصية السارد متميزة؛ كونها تحضر للسرد بضمير الأنا، يسرد قصته من نقطة التحول من زمن الغربة، إلى الزمن الحاضر، بعودته إلى أرض الوطن "عندما عبرت الجسر، وشاهدت أرض الوطن امتلأت عيناي بالدموع " (3) .

وفي المشهد التالي، يجمع الروائي ما بين السارد والبطل، والسارد بواسطة ناقل يحفظ المسافة ما بين السارد والسرد فيحضر المشهد بشكل طبيعي-لا تكلف فيه- فأثناء مرور المسافرين من إحدى نقاط التفتيش "وفجأة، برز عند نقطة ما في الطريق حاجز عسكري إسرائيلي.
توقفنا . دقق الجندي في أوراقنا، فتشوا السيارة جيدًا وطلبوا من سائقها السيد أكرم النزول ليفتح لهم بابها الخلفي ..

---

(1) صافي صافي : اليسيرة 3 .
(2) السابق 27.
(3) يحيي يخلف : نهر يستحم في البحيرة 7 .

– عمَّ تبحثون ؟ نحن لا نحمل أسلحة .
قال لهم ، لكن أحدًا لم يرد على كلامه، غير أن أحد الجنود قال بصوت منخفض قبل أن ننطلق:
– خذوا حذركم هناك أخطار عديدة على الطريق .
اختفت الابتسامة عن وجه السيد أكرم، وامتقع وجهه ، وبدت الحيرة على وجه مجد، أما أنا فقد كانت حياتي سلسلة من المخاطر "(1) .

إذن، فالسارد هو نفسه، مَنْ قام بمهمة النقل، يدل على ذلك قوله :
" أما أنا "... وهذا بعد سرده بلغة الغائب "اختفت الابتسامة"، مما يعنى أن السرد بضمير الغائب، لا يجيء دائمًا مثقلاً للسرد ، أو مسببًا للملل لما قد يحمله من مباشرة وتفصيل مملين، والملاحظة التي يبديها السارد هنا لا تتجاوز الملاحظات المشاهدة رأى العين، كما أن قصر العبارة لا يشكل عبئًا مقحَمًا في السرد .

مع ملاحظة، أن تبديل السارد سرده، من ضمير (أنا)، إلى (نحن)، يكسب المادة المسرودة في علاقتها بالسارد، خاصة الشخصيات – كإحدى التقانات المحركة للأحداث – سمة الألفة في علاقتها ببعضها البعض، فتبدو العلاقات السردية متآلفة، رغم تكسر الأحداث، والزمان – بشكل خاص – وتظهر فنّية الروائي في عرض نسيجه السردي ، بحيث يبدو السارد مندفعًا ضمن نسيجه الدلالي، لا الشكلي، فحضوره يشبه حضور الروح في الجسد، هي سر حياته، أما حركاته، فتُلمس وتُرى آثارها، ولا يدرك... كنه حقيقتها، فلا مادية ملموسة لها .

يغرق السارد بمشاعر الحقد، بسبب سرقة البلاد التي يمسحها في سفره، فيعتصره الألم على حرمانه من جمال ربوعها ،أنهارها، أوديتها، جبالها الساحرة، مقابل مستعمرات سطت على هذا الجمال، وألصقت به تهمة، بل عار التسمية بأسماء عبرية "على اليمين مستعمرة اشدوت يعقوب ... على اليسار، مستعمرة اوفاكيم .. أحسست كأن يدًا من حديد تعتصر قلبي .
كنت أحاول أن التهم المكان بنظراتي . امسح السهول، أحاول أن استوعب التضاريس، الطقس، الفضاء ... كنت أحدق بالأماكن التي فتشت عنها كثيرًا على الخريطة ولم اكن أتوقع أن أراها ذات يوم . هب المزيد من الهواء البارد، فهتفت: أنني أشم رائحة البحيرة ....إننا نقترب .... إننا نقترب" (2).

وتفيض روحه بقطراتٍ من ندى عشق الوطن، يناسبها ضمير الأنا؛ ليخرج ما في باطن نفسه، إذ تختلج روحه برؤية سمخ " سمخ ... شاحنات، و أتوبيسات سياحية، حركة مرور نشطة، وأنا أحدق بجنون هنا وهناك، لعلي أقبض على أثر، لعلي أجد شيئًا من مزق الأيام

---

(1) يحيي يخلف : نهر يستحم في البحيرة 47 ــ 48 .
(2) السابق 76 .

الماضية ... وأمسكت فجأة خصوصية الرائحة، شممت رائحة البحيرة، رائحة المياه تختلط برائحة الأعشاب التي تنمو على حوافها، رائحة قادمة من ستة و أربعين عامًا، مثلما يتذكر المرء رائحة الحليب وهي تقطر من ثدي أمه " [1] .

كما يلاحظ حضور الفعل بزمنيه: المضارع، والماضي، وسرده عن نفسه بضمير الغائب، لا يلغي خصوصية تمتعه، أو نهضته بمسئولية السارد القاص عن نفسه، فيبدو ديمقراطيًّا في حضوره الدلالي، يجذب المتلقي إلى حضور نفسي، ينساب داخل مشاعره وأفكاره.

" **الكوابيس تأتي في حزيران** " ،،،

يُلمس تنويع الروائي لمواقع السارد من السرد، وإن ركز على استخدام ضمير الغائب، كما أنه مزج بين ضمير الغائب والمتكلم في مشاهد معينة "كأنهم كانوا يعرفون النتيجة سلفًا .. كانوا يحاولون الإيحاء لنا أننا سنكون موتى بلا قبور، وهاهي جثثنا ملقاة في الشوارع لا تجد من يواريها التراب ..

ما أمر طعم الهزيمة ... الآن فقط، أدرك فداحة الأمر..كانوا يتوقعون الهزيمة إذن؟"[2].

وفي موضع آخر، تلمس خطابة مباشرة، وتدخُّل السارد في تناوله قضية إعدام سيد قطب، فيفند ما جاء في الصحف بالتحليل والنقد "صدرت أحكام بالإعدام ضد كل من سيد قطب ومحمد قطب، شعر بالغضب وقتها،نحب حرية الرأي ونعشقها،لا يجوز أن يحاكم إنسان على فكر يحمله ويدافع عنه،ولا يجوز أن تصادر كتبه مهما كان الفكر الذي تطرحه، الفكر لا يمكن إعدامه، يمكن مواجهته و تفنيده"[3].

نوّع السرد من ضمير الغائب إلى المتكلم، إلا أن التعليق جاء من قبل الشخصية الساردة متكلفًا، إذ ظهر دور أحمد الفايز، ومن ورائه الروائي، يستقطب السرد إلى موقعه هو، محاولاً التأثير في هذا المتلقي، بإبراز رؤيته بشكل مقروء، بدلاً من ترك مهمة استنباط الدلالات إلى المتلقي ذاته، أو تكليفه عناء البحث، بتقديم مقبّلات الإثارة والتشويق، أو إشعال رغبته في سبر كنه دلالاته، أو رؤى مغايرة يحددها المتلقي من خلال ثقافته الخاصة .

ومرة أخرى، يقتحم السادر أفكار الشخصية وخلجاتها "إذن مقولة أن القطاع ساقط عسكريًا هي مجرد مقولة تكتيكية، حتى وإن سقط القطاع لعدة أيام فلن يستمر سقوطه إلى الأبد، وستقوم القوات المصرية بهجوم مضاد لاسترداد القطاع بعد أن تكون قد حررت أكبر مساحة

---

[1] يحيي يخلف : نهر يستحم في البحيرة 77 .

[2] محمد أيوب : الكوابيس تأتي في حزيران 11 .

[3] السابق 27 .

ممكنة من الأراضي المحتلة، ما علينا إلا أن نعد العدة وننتظر، قال أحمد الفايز لنفسه، هاهي أجراس العودة تدق .. أكاد أسمعها، ابتسم في حبوروفرك يديه إحداهما بالأخرى اغتباطًا بخواطره" [1] .

يبدو أن حرص الروائي على بث عواطف تحترق بين ضلوعه، تدفعه إلى الإفصاح عن أفكاره ورؤاه بشكل مكشوف ، فهناك كبت سياسي وإنساني يسري في دمه، كما يُستشف غلبة حميته النضالية على قدراته الفنية؛ لعدم تحييده عواطفه " تناقلت الألسن خبرًا حول قيام أحد الأشخاص بقتل زوجته وذبح ابنيه لأنه يشك في صحة أبوته لهما، يا لطيف!

هل يصل جنون الغيرة بالإنسان إلى هذا الحد ؟ أن يقتل قبل أن يتأكد من صحة شكوكه؟ لا بد أنه فقد عقله ... يغار الإنسان على زوجته فيثور ويقتل ، ويتناسى حرمة الوطن المنتهكة والتي تنتهك كل يوم " [2].

يمارس السارد في المشهد السابق دور المحلل والناقد، ينقل رؤاه على طبق من الجاهزيه، يسلط إضاءاته ، حتى من قبل عبور المتلقي إلى النص، فسخريته إزاء من يغار دون دليل فيقتل، في الوقت الذي تنتهك حرمات الوطن، ولا حراك أو حمية سوى من قلة رهنت نفسها لخدمة الوطن، مقروءةٌ بوضوح، وهذا يؤخذ على روائي، يلمس حرصه على الكتابة الروائية بسمات حداثيه .

هذا، واعتمد الروائي في "**أحلام**" على تقانة السارد العليم بكل شيء في مساحات واسعة من خطابه، تناوبها مع حوارات خارجية، وداخلية، يبدو خلالها التصنع إثر إصابة أحلام بحمى عرّضتها لغيبوبة طويلة "يومان آخران ومضى كل إلى سبيله، لم تعد حاجة لبقائهم معها، ظلت الأم وقد أصبح بقاؤها ضرورة ملحة، خصوصًا بعد أن وقعت حماتها طريحة الفراش ... بيد أن بقاءها طريحة الفراش، على مدار أسبوع كامل، جعلها تشعر بالاختناق وعزز فيها الرغبة بالخروج، لذا حاولت التملص، من تعليمات الطبيب " [3].

قد يتساءل المتلقي: من الذي يقرر الحاجة إلى بقاء الأم بأنها ملحة؟! ومَنْ الذي يصف شعورها بالاختناق، ثم رغبتها بالخروج ؟

يبدو تدخل السارد بشكل صريح ومباشر، مما أدى إلى تفويت فرصة التشوق على المتلقي، والتي يمنحها السرد له، من جراء بقاء المسافة قائمة بين السارد، ومكونات سرده.

---

[1] محمد أيوب : الكوابيس تأتي في حزيران 84 .

[2] السابق31.

[3] محمد نصار : أحلام 98 .

وفي إحدى المقاطع السردية، وحيث تنتظر أحلام خبرًا مقلقًا، تأثرًا بحلم مزعج شاهدته، يتسلط دور السارد العليم "مرت الساعات كأنها دهر وفشلت كل محاولات الأم، في إخراجها من دائرة التوتر التي تحيط بها، بل راح الأمر يزداد سوءًا، كلما مرت الدقائق، دون أن يرن جرس الباب "[1].

في "**الشعاع القادم من الجنوب** " يتبادل إسماعيل الزين مع وليد الهودلي دور السارد البطل، وإن كانت المساحة السردية الخاصة بإسماعيل، أوسع من موقع علاقته الرئيسة بالسرد، ويتحول من شخصية في السرد، إلى سارد يتكلم بضمير الأنا والجماعة، بدأ الهودلي خطابه بسرد بداية زمن التحول بالنسبة له من سجنه قبل تعرفه بإسماعيل الزين، إلى مرحلة ممتدة من السجن إلى ما يلي تعرفه بإسماعيل "في سجن عسقلان وجدت سر النصر... وبالتحديد في غرفة 7 حيث يقطن رجال حزب الله [2] .

أما إسماعيل الزين، فقد انتقل من مجرد شخصية عادية، إلى السادر لقصته، وتبدو قريبة من السيرة الذاتية، مختلطة بالسيرة الجمعية حيث مناضلي حزب الله " ألقيت له سمعي بعد أن أحاطته مجموعة من المعتقلين في سجن رام الله سنة 91 "[3] .

فالسارد هنا، هو الهودلي، وإسماعيل شخصيه عادية .

وفي مقطع آخر، يتبادلان الأدوار " كانت اللحظات التي ألهبت مشاعري، النظرات التي أشبعت فيها عينيَّ من أمي، الوداع الأخير.. كان صامتا " [4] .

فإسماعيل هنا، في زمن التحول، يقص ما حدث قبل أٍسره فهو السارد المتميز بسرده بضمير الأنا، يمتلك ناصية القص في المشهد الحاضر .

كما استخدم الهودلي تقانة السارد المراقب للأحداث، يسرد من الخارج، موظفًا الأخبار وسيلةً لنقل الأحداث بواسطة فعل القول "قالوا في إذاعة صوت الجبل أن صفقة التبادل باتت قاب قوسين أو أدنى .. تمّ حل الخلافات الجوهرية، ولم يبق سوى خلافات هامشية يسهل التغلّب عليها .." [5].

لينتقل منها إلى ضمير المتكلم، موضحًا رؤيته إزاء ما يحدث، كما تتضح خلال ذلك، قدرات الأسرى المعنوية في مواجهة معركة الصراع بين الأمل واليأس "تتابعت الأخبار وتتابع التهاب مشاعري معها .. أصبح " رون أراد " حديث السجن وبطل الأخبار حتى أن البعض كان

---

(1) محمد نصار : أحلام 106 .

(2) وليد الهودلي : الشعاع القادم من الجنوب 7 .

(3) السابق 11.

(4) السابق 11 .

(5) السابق 170.

يتمنى له طول الحياة حتى تتم هذه الصفقة. تعلو الأخبار ويشتد صخبها ثم تتلاشى بالتدريج، وتأخذ من تلاشيها أسى الأسرى وأحزانها حيث شواطئ الحرمان والنسيان وغياهب الجب .." [1].

كذلك، وظف الغزاوي في "الخطوات" أكثر من نوع من السُّرّاد، يُلمس بداية الخطاب توظيفه لضمير الأنا وكأنه يتقمص شخصية اليوسفي الذي أوهم أمه، "زكية السلطان" بموته، رغم أنه مازال على قيد الحياة، يعيش غربته بعيدًا عن وطنه، ويخاف مكاشفتها، كي لا تتأمل من جديد، وقد تفجع بخبره مرة أخرى، وهو الهارب المهدد بالموت "شعرت بقلق مفاجئ . حاولت أن أقف متكئًا على الكرسي، لكنني اكتشفت أن قربي الشديد من المكتب جعل الأمر صعبًا . الرابعة صباحًا ذات صيف . لا أحد في البيت سواى . أمامي مجموعة فصول من رواية بدأت اشك في إمكانية ترتيبها "[2].

هذا، وقد استعان في نهاية خطابه بأسلوب سرد الحكايات الخيالية، كألف ليلة وليلة، فيسمه بالطابع التراثي والخرافي معًا، ويختمه بشهاداتٍ وردت على ألسنة أصحابها، نقلها الروائي معنونًا بعضها بأسماء سُرادها مثل :

"زكية السلطان، مي رسولي .." كما استخدم الغزاوي تقانة السارد المراقب للأحداث من الخارج، يسرد بواسطة شخص واحد، وهو بدوره ينقل عن آخرين، دون حضوره هو، فجعل مما قالته "هاجر بنت محمد القاسم" واسطته لسرد ما جاء عن الحاجة "زكية السلطان"، بعد وصول خبر وفاة ابنها "الحاجة زكية السلطان خانها قلبها وصدقت أن ابنها فارق الحياة . قالت تعرفت على جثته في معهد "أبو كبير" للتشريح رغم اختفاء ملامح الوجه تمامًا . قالت أمامهم جميعًا "هذا هو ابني عارف بن إبراهيم الغنايم .. لقد أخفيتم ملامح وجهه لكن شعره ورأسه وأطرافه لا تخفى عليّ .. أنا أمه المجنونة زكية السلطان لم أخلف غيره"[3].

وخلال ذلك يسلم الروائي دفة السرد إلى السارد، فهاجر، ثم إلى من تحدثوا بقصة جنونها، دون أن يسقط المسافة بين السارد وعناصر سرده "بعضهم بدأ يشيع قصة جنونها بحزن حتى أصبحت مصدر حكايات "الجافنة" أقسم عبد العاطي- أحد رعاة القرية- أنه رآها تحدث واحدة من شياهه الحوامل وتتحسس بطنها المنتفخ " [4] .

وعمر حمش، من الروائيين الذين حرصوا على تقديم السرد بواسطة سارد، يسرد من الخارج، فــ" **في حزيران قديم** "، يقيم مسافة بينه وبين ما يروي، ينقل المشاهد، يقص أحداثها دون حسم، إذ يلمس تحاشيه تحليل ظواهرها النفسية، أو بواطن الشخصية، ففي رحلة لهو الولد

---

(1) وليد الهودلي : الشعاع القادم من الجنوب 170 ــ 171 .

(2) عزت الغزاوي : الخطوات 7 .

(3) السابق 9 .

(4) السابق 9 .

العفريت وحربي وسط الأحراش، نقل ما جاء عن الولد العفريت بقوله " لما رجع الولد العفريت كان يقول :

- خذ حربي ارتعش

- يخرب بيتك

كان الورن على الرمل الناعم يستلقي مذبوحًا، هجعا، فجاء الكركز، ترنح بدلال، فصفر له الولد العفريت، ونغم ضاربا برفق الأرض .

وفي لحظة الدنيا هجمت ، تضاربت الأحراش، والاتجاهات عوت، حربي صرخ :

-عباس ! " [1].

يُستشف من المشهد السابق، أن الولد العفريت، هو الناقل لما حدث، وبلمسات خفيفة، ينقل السارد ما سرده العفريت، وكأنه يعدل من خطوط اللوحة، بما يجعلها أعمق دلالة، وأقدر على إخفاء التفاصيل المملة، وما يُعّبر عنه، لا يحتاج إلى تحليل الظواهر النفسية الباطنية، بل إلى أشياء تلمس وتشاهد وتُسمع عبر الحواس، فالارتعاش والضرب، والكلام المسموع، لا يحتاج إلى تدخل من السارد، كما أن العبارة الأخيرة "وفي لحظة الدنيا هجمت ... إلخ" ،تبدو كتعبير غير مباشر لولدٍ عاش لحظة ارتعاش وخوف من هجوم الكلاب، فمن كل اتجاه جاءت، واختلطت عليه أصواتها، فلم يعد يدري مصادرها، فجاءت نقلاً ضمنيًّا لما سرده الولد العفريت .

كما ينقل عن أبي حربي، ما كان يفعله اليهود عندما دخلوا البلاد، وبعودة زمنية إلى تلك الفترة، كان حربي مازال رضيعًا "قال أبو حربي :

_يجمعون الرجال ويطخونهم على الحيطان .

تكورت أكثر، أغلقت عينيها لكنه أتى، أدخلت رأسها في اللحاف وضغطت حربي .

قال: وصلوا.

وقال: وصيتك حربي " [2].

وفي نهاية المشهد، يتضح أن السارد الأول لهذه المشاهد، هي الأرملة عزيزة –أم حربي – بعدما قتلوا زوجها "وقف بزجاجة الحليب، كان الرعب فتاكا، الصليات أرحم من الانتظار، ضرب صدره بكفه، جرى فانخلع قلبها، حربي سكت، لكنهم جاءوا، هرسوا الباب، وعبروا، سحبوه فصرخ:

_ لا يا خواجا.

ودقت رأسها في الحائط عند سماع الصلية.

---

[1] عمر حمش : في حزيران قديم 8 .

[2] السابق 16_17 .

الارملة عزيزة أشاختها الذكرى "[1].

ومثلما يأتي السارد ليسرد بواسطة ، يأتي في مشاهد أخرى حاضرًا ، وإن بدا مجتهدًا بعدم التدخل، كما يحرص في مساحات سرده - غالبًا -على أن يستبقي مسافة بينه وبين ما يسرد.

وقد يتساءل المتابع عمن هو هذا الشاهد الذي يختفي خلفه الروائي طوال مشاهد الخطاب؟!

ترجح الباحثة أن الزمان - بماضيه المتصل بالحاضر- هو السارد الشاهد، يشهد على سنوات الانكسار ونتائجها، يلمسها المتلقي في طبيعة حياة المهاجر والمناضل على حد سواء، وقد يكون الشاهد هو حزيران نفسه، بشكل أكثر تخصيصًا، يجدد روايته مع كل حزيران آت .

وضمن مشهد ساخر لإحدى العمليات التي نفذها فدائيون، يجسد السارد الهلع الذي أصاب اليهود من تخبطهم "اليهود لم يهنأوا، عرباتهم تطايرت، فضجوا في الرعب، خلعوا البرانيط وغطسوا في الخوذ ، داروا في حلقات لاهثة، كل جندي رسم دائرة، ليدوخ فيها، ويشتد الصمت فقط أنفاس"[2].

يفتتح "زياد عبد الفتاح " خطابه "**ما علينا** " من خلال سارد، يباشر سرده بتفاصيل دقيقة، ينسجها حول شخصية "نزار البطل"، تنطلق أفكاره في اتجاهات متعددة خلال انتظاره في قاعة الفندق، ساردًا بضمير الغائب "في بهو الفندق أخذ نزار البطل يقلّب الأمور... هل هي الحاسة السادسة؟ تلك التي تحملك في ومض اللحظة وانكسار الثواني إلى نجاة لا تصدق، إلى حياة كاملة مضافة! هل طردته بيروت لأنه استعصى عليها فلم يكن شهيدها ؟ " [3].

ويستمر كاشفًا زوايا نفسه وضميره الباطن "لم يطل انتظاره، وبالتالي لم تسحبه هواجسه إلى منطقة عذاب واضطراب .

جاءه الموفد وحضر معه مرعي يونس! فاجأه مجيء مرعي، ما الذي يفعله هنا، ما هو دوره ؟! دائمًا كان يظن وهو في بيروت أن مرعي شخصية محيرة! وبما أنه درب نفسه على اقتحام مناطق محرجة لا تستجيب لمسلمات التحليل النفسي، فإنه بمزيد من التأمل والتفكير اعتقد أن مرعي يحيط ذاته بهالة غموض"[4].

يبدو السارد مدركًا هواجس نزار وعذاباته، وكذلك، ظنونه حول مرعي، وانطباعاته الذاتية عنه .

---

(1) عمر حمش ، في حزيران قديم17.

(2) السابق 75.

(3) زياد عبد الفتاح ، ما علينا 3.

(4) السابق 4.

وفي موضع آخر، يتملكه الاستياء، وهو محتجز فوق السفينة، ترفض السلطات السماح له بالمرور" إنه الآن وحيد، متيقن تمامًا من وحدته . لا بوليس يمسك عليه أنفاسه ،لا سلطة تلفق له التزوير .... وصل قهره حافة الانفجار وأحس بعجز فاجع أمام استقواء أخطأ العنوان بكل المقاييس"[1] .

وضمن مشاهد أخرى، تمتد على مدار السرد، استخدم عبد الفتاح تقانة السارد بضمير الأنا، يأتي متلبّسًا البطولة، بدءًا من نزار البطل ، فشيلان ، فسامي نصير ، ثم اليوسفي .

وقد تسلل برفق خفي، يلمس من سرده لأحداث منقولة عن شخصياتها، ففي الوقت الذي بدأت السلطات تبحث فيه عن شيلان، جاءت تتحدث عن نفسها بضمير الأنا " بعد فترة لم تطل حزمت أمري ويمَّمتُ شطر آخر مدى يبعدني عنهم .

قال الرفاق إنني لو بقيت فسيعثرون بي . لهم في كل مكان آذانٌ وفي كل منعطف عيون "[2].

وفي المقاطع السردية التي تصارح فيها نزار بقصتها مع من أحبته، تؤلف بمجموعها رؤى ومؤشرات سياسية خطيرة، تلتحم بالسرد، تتعجن فيه، فلا يمكن فصلها، غير أن طعم مرارها ورائحة الخوف، تتستر خلف مساماتها .

كما تُستشف دلالات مشابهة في نهاية حديثها مع نزار " كم أنا مجنونة، كيف فاتني هذا . هل تعلم ؟ كنت أكاد أقتل نفسي .

كيف لم أفطن ؟ إلى أنني كنت خارج اهتماماته ووعيه ؟ وانه كان مسكونًا بالرعب .

لقد تم تدميره بآلية منظمة إلى حد أنه وهو يغادر المعتقل ،كان حطامًا وأنقاضًا لا ينفع فيها أي ترميم "[3].

يقوم الروائي بالكشف عن شخصيته في إحدى المشاهد التهكمية، يسخر خلال ذلك من حال نزار واليوسفي في رحلة سفرهما الشاقة، إذْ يسأله نزار إن كان يعرف سامي نصير " بعدين معك ؟ أبو الخيزران وفهمنا انه من تأليف ابن الكنفاني " .

ثم أتيتنا بالحاوي .. أما سامي نصير فمن تأليف من ؟ ..

من تأليف زياد عبد الفتاح "[4].

وهذا يعد تدخلاً سافرًا، وجرأة على السرد؛ حيث يحضر الروائي بحرفيته الواقعية، ودون وساطة .

---

(1) زياد عبد الفتاح: ما علينا 99 .

(2) السابق 19 .

(3) السابق 25.

(4) السابق 186.

وفي "**عودة منصور اللداوي** "، يختفي عسقلاني خلف السارد، والذي بدوه، يتقمص دور رياض بن منصور، يسرد وقائع عودته بضمير الأنا " مفاجأة محسوبة، اعتقدت أني قد تهيأت لها، وتزودت بما يقيني شرها ... " يوهمونك أنهم يعرفون كل شيء، يرمون أمامك طعومًا.. لا تلتقطها دعهم يتحدثون واصمت .. كن طرفًا محايدًا ... وان أجبرت حاور بما تريد أن تقوله أنت ""(1) .

الجزء الأول من المقطع، يبدو صوت السارد مسموعًا، أما الجزء الثاني، فيخيل للمتلقي، وللوهلة الأولى ، بأنه يخاطب شخصًا أمامه؛ ليتضح له من ثم، أنه يخاطب نفسه.

يستمر السارد في تسليم دفة السرد من شخصية إلى أخرى؛ لتسرد عن نفسها ،وفي مشاهد أخرى، تبدو الطريق ممهدة للمتلقين؛ ليشاركوا في تحديد رؤاه أثناء غيابه الشكلي، ثم لا يلبث أن يقوم بدور الشخصية الساردة عن نفسها، يجسد على سبيل المثال شخصية رياض إذ ناوله الدبش هوية أبيه " وناولني بطاقة هويتك يا أبي . آخر ما أودعته لديه من أسرارك ليلة سلمك إلى الزن الذي رافقك إلى الحدود "(2).

في " **صورة وأيقونة وعهد قديم** " خمّرت خليفة مادة السرد بخميرة السارد الغائب شكلاً، والحاضر ضمنًا؛ لتشكل شخصية إبراهيم، ذاك السارد الذي يقص أحداثه وعلاقته بمريم، حيث ذكرياته الجميلة والمؤلمة في آن، وإن كانت في لحظة القص أشد إيلامًا، حيث يبحث خلال ذلك عن مستقبل مجهول، يحاول جاهدًا، أن يقطف منه ما تبقى له من بذور أمل، في عمرٍ أنهكه المسير "مريم كانت أجمل ذكرى، أغلى تاريخ، أحلى صورة . كانت في الغربة تحضرني فأحس بروحي تسحبني لأجواء القدس ... ذاك الزمن كان صديقي "(3).

يستحضر السارد أثناء سرد قصته مع مريم، أشخاصًا مفترضين أمامه، يبثهم شجونه وحبه الضائع "بدأت القصة يوم أحد . جلست كالعادة على الهضبة أرصد الكنيسة ... لمحت طيفًا ينفصل عن الجماعة ويسير إلى المقبرة وحيدًا ... أحسست بنوع من الفوضى في أعماقي . أهو الإحساس بأنِّي على حافة هاوية ما ؟ " (4) .

يستحضر المقطع معاناة إبراهيم، ساردًا حاضر الدلالة، وإنْ تعددت مشاهد المعاناة طوال السرد، حتى في عهد حبه لمريم زمن الشباب الغض، كان يتألم كذلك، وكأن قدره مع مريم، رحلة من العذاب والضياع، حتى ابنه حاضرٌ غائب، ضائع مثله، هذا بعضٌ مما يومىء به السرد، وإن كان إبراهيم يستخدم دائمًا ميكانزماته الدفاعية، من أجل تبرير تخليه عن مريم،

---

(1) غريب عسقلاني : عودة منصور اللداوي 5.

(2) السابق 229 .

(3) سحر خليفة : صورة وأيقونة وعهد قديم 11.

(4) السابق 15.

وهي في أمسّ الحاجة إليه "التفت إليَّ وهزّ برأسه وكأنّه يزجر ولدًا يقوم بعمل غير مؤدَّب فأحسست بغيظ وبغربة.

لماذا يبعدني عمّا يدور ؟ لماذا لا يشاركني أفكاره ؟ ألم نتفاهم ؟ ألم نتبادل الأسرار ؟"[1].

تبدو لغة السرد بضمير الأنا، متلائمة مع موقع السارد وإبراهيم من حركة السرد النفسية المضطربة من جانب، ومن نفسه في جانب آخر، فالشعور بالضياع، والاغتراب، والحرمان، جعلوا من إبراهيم يقترب من كونه مريضًا نفسيًا، يعاني من الكبت أو الاكتئاب النفسي، أو كليهما معًا؛ لكنه مريض واعٍ لأسباب مرضه، يحاول مساعدة نفسه، وإن عاش تناقضاتها، ورفض الاعتراف بذلك.

والسارد في " **ليالي الأشهر القمرية** " يدقق في تفاصيل عودة رياض بعد غربة طويلة إلى فلسطين " يغذ الخطى، ينتعل قلبه، يدوسه بصرامة موجعة، وجع لحمه ينز عرقًا وخوفًا وتوجسًا، يلتجئ إلى عقله، يتعالى على الصراخ داخله ... طويل طويل يتمطى الزقاق، ثقيل ثقيل صدره ، ومشدودة خطواته ... يصل إلى الشارع العريض .. لم يكن عريضًا من قبل ، ولم يكن شارعًا ، رقصت هنا الجرافات يومًا وفتحت شارعًا عرف بشارع "الهدد" وما زال، ضاعت فيه بيوت ومجالس، وتفرق جيران "[2].

السارد هنا، لا يحضر وفيًّا لبقاء المسافة بينه وبين السرد، التزم بإيراد التفاصيل الدقيقة خارج وداخل شخصية رياض، مما جعل الروائي بدوره واضح الحضور، كما تبدو المباشرة واضحة بتوظيفه ضمير الغائب، وفى استخدام جملٍ تقريرية، تستحضر الجزم بحدوث الأفعال، منطلقة ضمن مساحات نفسية واسعة، تكشف خبايا الشخصية بشكل تقليدي واضح الرؤية .

يحضر السارد في "**عكا والملوك**"، خالقًا من إنتاجه للمشاهد الأولية مشاهد ممسرحة، تبدو كأنها تقدم نفسها بنفسها، وظهوره يأتي كإحساس بأثرٍ ما، دون رؤيته بالعين المجردة، وهذا بدوره يقيم حركة تحاور دلالي بين تقانات السرد، تكسر آلية التزامن .

الصفحة الأولى مؤلفة من سبع مقاطع سردية، يحضر فيها السارد كشاهد، ثم يتحول إلى سارد بضمير الأنا، ثم عودة إلى دور الشاهد "قل سيروا في الأرض، ولا تسمعوا لأرسطو وشرّاحه. الأرض تحدث أخبارها ... سيروا في الأرض، وشاهدوا آثار الأمم التي محقها الله، فغاصت في التراب، أو تيبست على الحجارة .

ثمة وجه الله في كل شيء . والسفر – وإن كان عذاباً– كاملاً، ومغامرة غير مأمونة فإنه يسفر عما يضطرب به هذا القلب، وما يترع به .

---

(1) سحر خليفة: صورة وأيقونة وعهد قديم 137.

(2) غريب عسقلاني : ليالي الأشهر القمرية 4.

المركب المصري الذي صعدت إليه كان مزيناً بأعلام الناصر صلاح الدين ... وكعادة البحارة المصريين فإنهم يسمون مراكبهم أسماء حسنة، وهذا ما لم أشاهده في بحار أو موانئ أخرى."[1]

يلمس تغيرٌ في زمن الشهادة، بتحول السارد عنه إلى الحديث بلغة الشخصية الساردة عن نفسها، فكأن السارد يحرك مشاهد معينة من مخيلة التاريخ، إلى المخيلة الواقعية؛ لما شاهده بنفسه، وتحدث عنه، ويلمس اختلاطٌ بين السارد والشخصية التي تقص عن نفسها، أما الزمن ففي الحالتين مضى، وإن كان في زمن الشخصية الثانية أقرب منه إلى السارد، وقد يؤدي هذا إلى لبسٍ في تبين حدود الشخصية الحاضرة في كليهما، خاصة لدى توظيف الروائي صيغة الحاضر المنفي بلم، مما يؤكد تماهيه مع الماضي بقلبه إليه .

ويواصل السارد حضوره في الخطاب بشكل ضمني، يُلمس من تجمع المشاهد السردية الممتدة على طول الخطاب، وإن تعددت وسائل ظهوره وتردده بين الشخصيات والمشاهد المتحركة داخل مسرح الأحداث .

وفي المشهد التالي يرد متحدثًا بضمير المتكلم، إلا أنه لا يسرد قصته هو، وإنما يأتي شاهدًا على براءة صلاح الدين من بعض المزاعم التي وردت في حقه " وأشهد الله أنني قضيت معه صيفين وشتائين حول عكا نواجه العدو المخذول ولا شيء يشغله عن مقاتلتهم، لا الولد ولا الملك ولا اللذة ولا المغنم، رغم مرضه المتكرر ... في الشتاء المنصرم، تركه الجميع وحيدًا مع خواص عسكره، الصلاحية والأسدية . تركوه في المطر والثلج، وعادوا إلى بلادهم يتنعمون بالأكل و الدفء والنساء " [2].

هذه الحركات اللاتزامنية، تركت المسافة بين السارد الشاهد، وبين السرد وشخصياته، حاضرة على المستوى الدلالي .

وفي "**الكوربة**" ، اختفى الروائي خلف السارد، إذ يقص بضمير المتكلم، يحضر ضمنيًا كشخصية متميزة، تتناوب السرد في مساحة واسعة من الخطاب الروائي، أو ليمثل شخصيات أخرى كطلاب المدرسة، في أول تعارف لهم مع معلم التاريخ بعد أن تم تهجيرهم من قراهم ومدنهم الأصلية .

---

[1] أحمد عوض : عكا والملوك 5 .

[2] السابق 77 ، شتائين : وردت خطأ ، والصواب شتاءين لأن الهمزة وقعت بين ساكنين.

ويتضامن المشهد التالي مع مشاهد أخرى؛ لتقبيح فعل الهزيمة، ومساوئ تبعاتها " لم يلق المعلم علينا تحية الصباح . لم يعرّف نفسه إلى طلبته . لم يطلب إلينا أن نذكر أسماءنا كما يحدث عادة ... صمت طويلاً ، خلنا ذلك ساعات . كنا ننتظر أن يقول شيئًا " [1].

إلى هنا يحضر السارد دون تكلف، ثم يبدأ من خلال تعريفه بالشخصية إلى تفصيل ملامحها "عبد الجليل " وهو معلم مادة التاريخ منذ ما يزيد عن عشرين عامًا، طويل البنية، عريض المنكبين، أجعد الشعر، يغطي عينه بنظارة ... استغرق ذلك وقتًا، ظننته يحاول أن يستلهم فكره ما، لكنه جال بنظره أرض الغرفة، وكأنه يعد بلاطها " [2].

يتدخل السارد في توصيف ملامح الشخصية بشكل مباشر، ويحضر في مقطع آخر، كسارد عليم، يطرح قضية طلاب اللجوء "اكترت وكالة غوث اللاجئين المبنى من أحد سكان رام الله، وحولته إلى مدرسة حتى الصف الثالث الإعدادي ...كل طلبة المدرسة هم من اللاجئين" [3].

وفي مساحات أكثر اتساعًا، يوظف الروائي تقانة السارد بضمير الأنا، يمثل شخصية أحد الأطفال المهجرين " ساعدت أبي في نقل المتاع والأثاث القليل من الشاحنة إلى البيت الجديد. البيت هجره أصحابه منذ ستة أشهر، رحلوا إلى "عمان"، هذا ما أخبرنا به أبي . فرحت بالسكن في المدينة "[4].

وفي مشاهد أخرى يأتي السارد لينقل بشكل غير مباشر، أحداثًا ذات علاقة، مستخدمًا فعل القول وفاعله " قال الساوى : لم أرحل عن القرية . قال " عمي إبراهيم " : سأشتري قطعة أرض في "بيت اللو " وأبني لي بيتًا ... قال أبي : كنا نتمنى أن نرحل إلى الغرب ...
قالت أمي : برحيلنا إلى " رام الله " ، سنرى وجه الله ..."[5].

فالسارد هنا غير حاضر، لا يحلل، ولا يدّعي معرفة ما في نفوس الشخصيات.

وفي مشهد آخر، يسرد بضمير "الأنا "، وفي ذات الوقت، نقرأ دلالات عميقة من بين السطور "حالة ذعر لم أرها من قبل، هاهم اليهود بيننا، إن لهم أشكالنا نفسها، وإن كانت ألوان بشرتهم مختلفة، ليس لهم ذيول، ولهم عضلات مثل عضلاتنا، بل أكبر، لكنهم يتكلمون غير لغتنا... لكنهم وحوش في تصرفاتهم، فهم عذبوا المختار وحققوا معه، وهم الآن يطوقون كل القرية وخاصة بيت المختار، ويطردوننا خارج القرية " [6] .

---

[1] صافي صافي: الكوربه 5.

[2] السابق 5.

[3] السابق 6.

[4] السابق 9.

[5] السابق 11.

[6] السابق 123 ــ 124.

يبدو أن العضلات التي يعنيها السارد، هي قوة السلاح التي تفوقوا بها على العرب، وقد جعلوهم يلعقوا الهزيمة، من خلال حرب باهتة.. لا تكافؤ فيها .

وفي " **بلاد البحر** " يوظف عوض السارد بضمير الأنا؛ لما يتناسب وطبيعة ما شاهده الروائي في منامة، لا تتجاوز دقائق معدودة " جاءني أبو الفداء في المنام ، هبط مثل الرُخّ ،بوبر وريش ومطر وريح وعتمة، كان يقطر ويلهث، وأنا تحت الشجرة مثل أرنب، كنت على سفح أو كتف واد عميق "[1].

أمّا ضمير الغائب، فقياسًا باستعمال ضمير الأنا، يأتي الأول ولكن، في مساحات ضيقه، يُلمس بعدها عن المباشرة، يستخدم خلال ذلك الفعل " كان "،" كنت"، وسيلة تمهيدية في السرد، وكأنه يُحيي في النص روح التراث، وجو الفانتازيا، الذي خلّد حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها في نفوس الملايين من العرب وغير العرب " ولدا كنت ألهو هناك، أحرس مقثاة أبي من الثعالب... بحر قيسارية جسد لامع أراه في ساعات العصر وأسمع صوته فجرًا وأشم رائحته طيلة النهار... ذهبت الحبايب ، دائمًا تذهب الحبايب إلى ذلك البعيد المجهول " [2].

وينوع مابين ضمير المتكلم، الغائب، المخاطب، ويحضر السارد الناقل بواسطة الفعل قال "والمرار طيب الطعم بعد أن تزيل عنه الشوك والقشرة الخارجية، وأنا آكل كل أعشاب المروج، وأكتاف الجبال ... الفلاح لا يسأل ماذا يأكل .
هكذا قال محمد الشافع الذي مضى طيلة عمره راعيًا ومات ليلة شتاء قارس بين الأعشاب التي أحبها "[3].

يشفّ السرد عن ضوء خافت لحركة السارد داخل الخطاب، ومن موقعه المتغير يبدو إما خارج النص، أو ناقلاً، وربما شاهدًا محايدًا، يحضر مع ضمير الغائب على استحياء وحذر شديدين؛ من خوف الوقوع في المباشرة، فيمنعه من التجول، إلا في حدود ضيقة؛ محققًا حرية الحركة الزمنية، ومحاورة المتلقي، وحيادية الروائي وليونته، إضافة إلى الحوار المتدفق الذي خصصت له الباحثة مساحة أخرى .

وفي المقطع التالي، تقوم شخصية السارد كناقل للسرد من خلف إحدى الشخصيات؛ ليعكس رؤى معينة، وبشكل حيادي، يبعده عن الجمود، فموران " ادعى أن محمد جهاد قاوم حتى الطلقة الأخيرة، محمد جهاد صعد إلى السماء مخنوقًا، بكرًا لم يتزوج " [4].

---

(1) أحمد عوض: بلاد البحر 9.
(2) السابق10/9.
(3) السابق 10.
(4) السابق 14.

ومرة أخرى يأخذ موقعه من السرد، كناقل للأحداث، يُدلي صديقه بشهادة مؤلمة، فينقل بدوره قصة خيانة زوجة هذا الصديق، والتي تعدّ وعائلتها، ذات واجهة مجتمعية مصقولة، تمتلك حمية قبلية "عندما اكتشف زناها مع زميل له بدن خنزير ووجه غول، واجهها بذلك فأنكرت واشتكت لاخوتها الثلاثة، وكان أولهم فريدًا والثاني شديدًا والثالث مديداً، فثاروا ثورة مضرية واجتمعوا مع أنصارهم وأعوانهم بما يحملون من عصي ومسدسات وغيرها، وتسابقوا في إظهار الغضب والحمية "[1].

ويستمر في سرد ما نقله عن صديقه بلغة الغائب والمتكلم "وخلصوا بعد ذلك إلى الطلب من صديقي المسكين الذي قضي حياته في الشتات أن يخرس، وأن يعض على حذاء، وأن لا يتهم أختهم المسكينة بهذا الأمر المهول ... وقالوا له إنهم على استعداد لإعلانه شهيدًا، وأن المطبعة جاهزة لإلصاق ملصق الشهادة ... هذا الوطن، لم نتجاوز العشيرة بعد كل هذه الهزائم"[2].

يضع عوض المتلقي موضع يقظه، يغيّر طرقه ومسالكه إليه بين مشهد وآخر، يستثير مراكز الفكر والإحساس؛ ليفجّر ملكاته، ويدفعه للحفر في دلالات الخطاب، وارتشاف عصائر رؤيويّة، بمذاقات متعددة، يشارك السارد في صنعها .

وباستعمال الروائي لفعل القول "كان"، مع أدوات التوكيد، يستحضر دلالات الأفعال راسخة الحدوث في زمن القسوة، غرابتها تصعّد من توتر المتلقي، وقد تتموضع في موقع الرفض، وربما أصبحت جزءًا من تفكيره المرجعي، وفي المستقبل القريب أو البعيد، تخدم مبادئه وأفكاره بشكلٍ ما .

في قوله " هذا هو الوطن " ، يبدو وكأنه يخاطب نفسه أو صديقه الحاضر الغائب، أو أبا الفداء، وجميعهم جزء من الوطن، ومن هنا، فقد جمعهم في ضمير واحد " لم نتجاوز العشيرة"، فكأنه يجيب على من يسأل بضمير " المتكلمين " : " هل تجاوزنا العشيرة "؟

---

(1) أحمد رفيق عوض: بلاد البحر 110.

(2) السابق 110.

**ب- المتـــلقي:**

مع ما يوجه إلى نظرية التلقي والاتصال من انتقادات، من بينها، تقارب دلالة المصطلحات، منها: استقبال، قراءة، استجابة؛ لتتدرج ضمن مصطلح"التلقي" "ففي كل لفظ من هذه الألفاظ الثلاثة علاقة لا انفصام لها بالتلقي وانطلاقًا من هذا الفهم وبناء عليه يمكن القول إن التلقي هو النظرية الأدبية التي تضم العناصر الثلاثة في رباط قوي"(1).

**ورغم ذلك، تحاول الباحثة الإفادة من ميزات ضرورية تطرحها النظريتان أهمها :**

- أن المتلقي عامل أساس في تفاعله مع بنية النص السردي من الداخل والخارج.

_دلالات النص لا تنتهي، وهي غير مرتهنة بزمن خاص، قابلة للتجديد والتفاعل مع المتلقي بمستوى ثقافته؛ ولكن بشكل نسبي، ويتفاوت حسب قدرات المتلقي الإبداعية والنفسية، ومرجعيته الثقافية.

_عملية التلقي تشمل الناقد والقارئ العادي، كمنتجين ضمن العملية الاتصالية، ودون تحديد الزمكانية.

_ بقدر ما ينجح الروائي في تخصيب خطابه بعوامل فنية قادرة على التواصل والدمج، وتوليد الدلالات، يكون طرفًا فاعلاً في العملية الإبداعية ويضع خطابه من ثم، بمستوى التحدي والإثمار الروائي والنقدي (2) .

وتؤكد عمليتا الاتصال والتلقي على أهمية الاكتشاف، الاستدلال، الربط، وتوسيع القراءات، طالما توفرت عوامل التواصل الفني، واستطاعت تخطي مرحلة التأثير والتأثر المجردة، إلى ما يمكن أن يطلق عليه "الإنتاج التواصلي"، بغض النظر عن اختلاف الأطراف المعنية بالأفكار، الثقافات، المعايير الجمالية، والأطروحات.

جاءت جماليات التلقي "تحاول أن تعيد عملية فهم الأدب، وطرح مشكلات الأدب من خلال مشكلات التلقي" (3).

وتلمس الباحثة من خلال بعض النظريات، والرؤى النقدية المطروحة، مدى التطور الحادث في فهم وإدراك دور المتلقي، وقد أسهمت جماليات التلقي بدور فاعل في ذلك، فلا خلاف على دور المتلقي في العملية الإبداعية، إلا أن "جمالية التلقي تركز على الفهم، وليس القراءة الموسومة بحتمية التفاعل مع المؤلف من منطلق تأثرها بما يتضمنه خطابه، وبالتالي

(1) محمد المبارك:استقبال النص عند العرب،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،1999، 30.

(2) راجع فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ط1، الشروق، رام الله،2006، 50/49.

(3) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1،الشروق،رام الله ،121/1997.

فعملية " الفهم _ وليس القراءة أو تأويل الرموز والشفرات_ وهي عملية وظيفية لأنها عملية دالة، تسهم مساهمة اساسية في بناء المعنى الأدبي" (1).

كما أكدت نظرية الاتصال على "العلاقة التفاعلية بين المبدع والقارئ على اعتبار أن عملية الاتصال شكل من الأخذ والعطاء.

فالقارئ المتوسط أو العادي هو الذي يتلقى النص من خلال العقائد التقليدية بيد أن القارئ المتمرس هو الذي يضيف إلى النص من خبرته الخاصة "(2).

ومنذ ظهور آراء أرسطو حول أهمية الأدب وجمالياته، ودوره المؤثر في المتلقي، والذي أطلق عليه مصطلح "التطهير"، إلى بداية عناية النقاد بجمهور المتلقين في العصر الحديث، تحققت أهمية دراسة هذا الطرف الفاعل "من ناحيتين أساسيتين :الأولى تأثرهم الذاتي بالنصوص الأدبية فالنقاد أصلاً هم متلقو أدب وفن وهم طليعة من يصطدم بهم النص فيتأثرون به وينقلون تأثرهم إلى الجمهور المستقبل أو المتقبل، أما الناحية الثانية فهي دراسة ظاهرة التلقي وعلاقتها بعلم النفس والاجتماع والفلسفة ومحاولة اكتشاف القوانين والمواضعات التي تتحكم في عملية القراءة والعلاقة بين النص والقارئ "(3).

ومع هذا التطور والتداخل، تبدو عملية التلقي "عملية معقدة في ذاتها، لا ترى فيها عنصرًا مهمًا حتى تجد إلى جانبه عددًا آخر من العناصر، فإذا كان للعامل النفسي أثر مهم فإن العوامل الأخرى لها مثل هذا الأثر، لا سيما العامل الاجتماعي" (4).

وتقلبات الحالة النفسية للمتلقي بشكل خاص قد تأتي "سببًا محفزًا على وجود التفاعل مع النص وقد تكون الضد من ذلك تمامًا،سببًا في سوء عملية الفهم واضطرابها" (5).

ومثلما أن الكاتب لدى إنتاجه خطابه الروائي "يتصور "قارئًا " معينًا ، وفي خلفيته نصوص عديدة يحولها ويبنيها في إنتاجيته الخاصة، والقارئ كذلك وهو يقرأ نصًّا، يدخل إليه مجهزًا بتصورات قبلية عن "النص" من خلال هذا "التفاعل" البنائي على مستوييه الداخلي، (الكتابة) والخارجي (القراءة) يتم انفتاح النص أو انغلاقه " (6).

ويعود هذا الانفتاح أو ذاك الانغلاق، إلى أسباب شتى، من بينها عامل الزمن " فقد ينفتح نص تقليدي على خلفية نصية تقليدية فيحصل التواصل وتتعمق القيم التي يحملها النص ككتابة

---

(1) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي 123.

(2) فصول:خصوصية الرواية العربية، شتاء 96/1,1997.

(3) محمد المبارك:استقبال النص عند العرب 35.

(4) السابق 73.

(5) السابق 73.

(6) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، ط2، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 76/2001.

والتلقي كقراءة. وقد ينغلق نص جديد على خلفية تقليدية فينتج عدم التواصل ويتم التموقف السلبي من هذا النص " [1].

إذن، فتلقي النصوص وفهمها، يتحدد بناءً عليه نوع هذا التلقي، فإن كان منتجًا _ بصرف النظر عن رؤية كل طرف_ فهو ايجابي، وان كان غير منتج ، فهو سلبي .

**ومن هنا** ، فالخطاب الروائي : إبداع أدبي غير مكتمل الدلالة" وبغض النظر عن القراءات المدفوعة بدوافع جامعية أو حزبية أو ولائية، فالرواية لا تخسر شيئًا ولا تربح شيئًا ، لأن زمن قراءتها يظل مفتوحًا على الأزمنة والأمكنة ، إذ ليس من مهام الروائي أن يحفز على قراءة روايته ، فذلك متروكٌ لسحر الفاكهة الذهبية، ولمقاومتها للنسيان " [2].

ومع مجيء المدرسة النقدية، بدأ المتلقي يتخلى عن دوره، إذ جاءت لتؤكد على دور المتلقين في صناعة المعاني، وحقهم المطلق " في إضفاء أي معنى تلزمه حاجاتهم النفسية على نص معين، وليس النظام، بل الفوضى هي التي تحتل موقع الامتياز من هذه النظرة" [3].

وفي نظرية أخرى، يقوم بدور الناقد " فقد يختار منهجًا ملائمًا لقراءة النص، وقد يختار منهجه هو لقراءة أي نص، وقد تجتمع لديه مناهج مختلفة يرى أنها تتضافر إلى جانب معارف أخرى لتقديم أفضل قراءة ممكنة للنص" [4] .

وإذا كان مستوى المتلقي يصل أحياناً إلى مستوى الناقد، فما هو موقع الروائي عندما يصبح ناقدًا ؟ ثم ما دور الناقد إزاء الخطاب الروائي الحداثي ؟

لفهم دور الروائي ناقدًا، لا بد أولاً من " تفحص الدوافع التي تقود مبدعًا ما من تلك البقعة العالية : حيث الرؤيا ، والهاجس ، والغريزة الفوارة لينغمر في حقل آخر هو حقل المعاينة النقدية لجهد الآخرين . تلك المعاينة لا يتم إنجازها قطعًا ، الا بعدة خاصة : وعي الاستجابة وتنظيمها والتعبير عنها تعبيرًا يبتعد فيه المبدع/ الناقد منهجا وأداءً عما يربطه ، الا بأقل وشيجة ممكنة ، بهاجسه الإبداعي الأول : مزاجه الحر وافتتانه باللغة "[5].

وهذا بدوره يتطلب منه " أن يترك بينه وبين مادة عمله فسحة ضرورية تتيح له أن يتأمل تلك المادة المدروسة تأملاً موضوعيًا ، وتحول بينه وبين الغرق فيها " [6].

---

(1) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي 76.

(2) صنع الله إبراهيم وآخرون : ملتقي الروائيين العرب الأول 75_76 .

(3) روبرت شولز : السيمياء والتأويل ، ترجمة سعيد الغانمي ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1994 /30 .

(4) فصول : خصوصية الرواية العربية ، العدد الثالث ، شتاء 1997 ، 16 / 93.

(5) علي جعفر العلاق : الشعر والتلقي ، ط1، الشروق ، رام الله ، 214/1997.

(6) السابق 217.

وبشكل عام يظل متأثرًا بحساسية يتميز بها المبدع، ويصعب اختزالها أو تحييدها، كما أن" المنزلق الممكن والكامن دائمًا في طريق المبدع/ الناقد هو ان يكون مرجعًا لذاته ، أي ان يجعل من نفسه وتجلياتها الجمالية معيارًا يحتكم إليه، ويضبط على بوصلته ذبذبات حركته ومسار اجتهاداته وهو يتفحص انجازات الآخرين"[1] .

أما عن علاقة الناقد المتخصص بالعمل الروائي فتتميز بالتركيب " مفصلها المرجعية الاجتماعية ، وحقلها ثقافة ليست واحديّه سكونية ، بل حركة متحققة بدينامية التفاوت والاختلاف، والتناقض، وذلك على حدّ ما يشكّل حقيقة وجودنا البشري، من حيث هو وجودٌ تاريخي له خصوصيته "[2] .

ومن منطلق حاجة المجتمع إلى أدب منتجٍ ثقافيًا وتاريخيًّا، بات من الضروري "أن لا يبقى سؤالنا النقدي مطروحًا على مستوى أدائه التقني، متعاملاً مع النص في حدود وظائفه البنائية. لأن في ذلك تجريدًا للنشاط النقدي من فاعليّته في الثقافة والحياة، ولأن في ذلك أيضا تهميشًا للأدب، وإفراغًا له من معناه" [3].

ومثلما أن عملية النقد الموضوعية، من شأنها تخطي حرفية وجمود التطبيق التقني ، بواسطة المرجعية ذات العلاقة بروح الأدب وجمالياته الفنية، فإن دور الناقد في تحقيق هذه المعادلة – موضوعية النقد ، وجمالياته – تقتضي خبرة فنية، وذوق مدرب ، إضافة إلى تقانات أخرى تناسب العمل النقدي في جانبيه : النظري ، والتطبيقي .

وتبدو حاجة النقد العربي إلى تأصيل، يجمع ما بين التوجه التاريخي نحو التراث، وتهجين التراث من حداثة غربية، تتلاءم مع طبيعة الأدب العربي.

وبناء عليه، اكتسب النقد الراهن " منهجيته الخاصة، وأصبح قراءة مركبة للنص، بل إعادة تركيب لهذا النص وفق منظور ما، إعادة تركيب تمتاز بقدرة شمولية على استكشاف العملية الإبداعية في جميع مستوياتها"[4] .

وهذا بدوره يتطلب ناقدًا مبدعًا، يحتاج إلى اطلاع واسع وشامل للمناهج النقدية، قديمها وحديثها، ومنتفعًا كذلك بما يسمى "أبعاد القراءة الإبداعية، وأهمية أن تكون قراءة العمل الإبداعي (قراءة داخلية)، متجاوزًا حدود القراءة من أجل الشرح والتفسير والتأويل . والقراءة

---

(1) علي جعفر الحلاق : الشعر والتلقي 217.

(2) يمنى العيد : فن الرواية العربية ، ط1، دار الآداب ، بيروت ، 33/1998 .

(3) السابق 33.

(4) راكز أحمد : الراوية بين النظرية والتطبيق ، ط1، دار الحوار ، سورية ،1995، 35 .

الداخلية قراءة لا تقف عند هذه الحدود، بل تتعداها إلى (المحاورة)، محاورة أبعاد الإبداع الأربعة" [1] .

هذه الأبعاد تؤسس حوارًا بينها وبين المتلقي، وفي حالة المتلقي الناقد، يشتعل بينهما حوار جاد، منهجي، يتغلغل في خلايا النسيج الروائي؛ لينفتح من ثم هذا البناء على الأبعاد الخارجية التي تحقق تكاملية المنهج والعملية النقدية، وهي بدورها تحمل على عاتقها تسميد تربة الخطاب، بما يكفل له إيناعًا في الثمر، وثراءً في النكهة والفائدة، فتشمّر " لمعرفة دور الزمان في النص الإبداعي، ومعرفة دور الإنسان أو الكائن، ومعرفة دور اللغة، إنها محاورة الزمان لمعرفة مدى ما تحول من زمان محدود تاريخي أو حدثي إلى زمان شبه فلسفي بعلاقته بالأبعاد الأخرى، ومحاورة المكان ومدى تجاوزه الحدود الظرفية أو الجغرافية، والتحوّل به إلى علاقات اجتماعية مع سائر الأبعاد ، ومحاورة الإنسان ومدى التحول به من حدوده الحياتية وسيرته المحدودة إلى التحول به إلى نموذج إنساني"[2].

ومن المهم ألا يقتصر تعامل النقاد مع الخطاب الروائي" كمضمون سياسي، مهملين عضوية النص اللغوي، ولا غين بذلك شرطًا من شرطي العمل الروائي لحساب مواقف ايديولوجية جاهزة "[3].

وهذا بالضبط ما تعنيه الباحثة بأهمية التزام الناقد بالموضوعية النقدية، شريطة ألا يفقد النقد، أو الخطاب الروائي أبعاده الجمالية .

ومن منطلق تحييده لانطباعاته الذاتية أولاً، يُقبل من ثم على موضوع نقده ، بعد إلمامه بكافة جوانبه، محددًا النظرية التي سيوظفها في النقد، وتبعًا لذلك، أدواته النقدية، حريصًا على التطبيق النقدي لمستويي الخطاب : الداخلي ، والخارجي .

وبتتبع الباحثة لعدد من الدراسات النقدية، في الخطابات العربية الفلسطينية الصادرة بعد أوسلو تحديدًا ، لمست قلة هذه الدراسات، مقارنة بعدد الخطابات الروائية الصادرة لروائيي الداخل، كما لمست الباحثة تركيز النقاد على نقد الخطابات في جانبها المضموني، إضافة إلى أن الحركة النقدية، لا زالت تمشي الهوينا، في مواجهة المد الروائي المتصاعد لأقلام الروائيين الفلسطينيين، بل وتأتي إضافة إلى ذلك، ضمن مقالات أو مقاربات،أو دراسات نقدية متفرقة، غالبًا.

---

(1) بسام قطوس : مقاربات نقدية في الأدب الفلسطيني الحديث ، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد،2000 ، 9 .

(2) السابق 9 – 10 .

(3) راكز أحمد : الرواية بين النظرية والتطبيق37.

ثم هل من المنهجية، وضع الأزمة السياسية التي يعانيها الفلسطينيون، عاملاً أساس في تحديد أحقية دراسة عمل روائي من آخر، أو التعاطف معه من باب تعبيره عن معانات شعبه آلام الغربة والحصار؟

إن هذا بدوره، مخالف لشروط تحييد الناقد لمشاعره الخاصة، أو رؤاه السياسية، كما أنه يحتاج منه، لمحاولة تناول الخطاب الروائي وفق منهج نقدي ينسجم وطبيعة الخطاب المقدم من جانب، ومن جانب آخر، تقديم دراسة منهجية تنسجم مع طبيعة الخطابات الحداثية في الفترة الراهنة، من حيث تنوع تقاناتها ورؤاها، وكيفية تآلف هذه التقانات، باعتباره طرفًا فاعلاً فيها .

ولا مجال هنا لتناول هذه الدراسات بالتحليل والنقد، ولكن؛ وكما سبق التنويه، يلمس مدى حاجة العملية النقدية للخطابات الروائية الفلسطينية الحداثية، إلى المزيد من الاتساع والعمق؛ لتطوير مرجعية الروائيين بالنسبة لمتطلبات، واحتياجات الكتابة الإبداعية، وبما يهيء لها سبيل التطور و المنافسة على المستوى الإنساني .

## 2- شخصيات مُنْتَجَه :

### أ- شخصية الزمان والمكان :

لأهميتهما في الخطاب الروائي الحديث، فستتناولهما الباحثة في الفصل الثاني من الرسالة، بشيء من التفصيل .

### ب- شخصيات أخرى :

لم تعد الشخصية في الخطاب الروائي الحديث غاية في ذاتها، فمع تطور نظريات علم النفس، والدراسات الألسنية والأسلوبية، أصبح هناك ما يسمى بالتعددية الصوتية، وتبادل الأدوار، ولم تعد الشخصية تعامل كتقانة سردية مستقلة بذاتها.

وقد اتسعت مساحة التنافس بينها وبين شخصيات الخطاب الروائي، فباتت الأخيرة تؤرق الشخصيات المحورية / الرئيسة فيها، إضافة إلى تنافس الشخصيات الرئيسة فيما بينها، من خلال تفاعلها مع الأحداث، وتبادلها دور التأثير والتأثر مع التقانات الأخرى، مما أهّلها لنبذ السلطوية، وإفساح المجال بتواضع، لشخصيات قليلة الظهور؛ لتقوم بدورها في دفع حركة العملية السردية من منطلق هام وحساس، وإن بدا في ظاهره صغيرًا أو هامشيًّا؛ لتقترب بدورها من مكانة الشخصية الرئيسة .

إذن، فالمسمى ما زال متداولاً بين نقاد، وروائيين، ذوي اتجاهات منهجية حداثية، إلا أن محتوى الشخصية، وطبيعة تفعيل دورها، بدأ يأخذ منحنًى آخر، أقل تصلبًا، وأكثر حيوية، وبما يكفل لها الحركة والتفاعل، وكأنها أشخاص حية، رغم حقيقة كونها ورقية واقعية، أو خيالية، أو

تتشكل من النقيضين، كذلك، تغير مفهوم البطولة ولم يعد الروائي يعطيه " الحيز الأكبر من حجم الرواية لأنه الحامل لرسالة الكاتب والمجسد لرؤيته ومواقفه من الحياة" (1).

ويلاحظ ، أن الشخصية الروائية، قد يطالها أكثر من مسمًى واحد، مما يشكل عبئًا على الناقد في كيفية الفصل النظري أثناء الدراسة، ويظهر مدى التداخل في العلاقات السردية من جانب، وبين الشخصيات وبعضها من جانب آخر، كدورٍ، واصطلاحٍ نقدي وأدبي . مما يضطر الباحث أو الناقد أثناء الدراسة، إلى التوضيح، بأن ذلك راجع لغرض الدراسة .

ومثال ذلك، ما يطلق عليه البعض مجازًا بالشخصية السلبية والإيجابية، فكلتاهما تأخذ أبعادًا متناقضة في المحتوى الاصطلاحي، فالسلبية قد ترمي إلى كونها مثيرة للمشاكل ، ملفوظة من المجتمع، شريرة، وربما تأتي، معبرةً عن دور شخصية متطرفة، أو غير قابلة للتطور، ويعبر مرتاض عن ذلك بقوله " وهو مصطلح أستسمجه ولا أتقبله، ويدل على الفقر اللغوي لدى من أطلقه: غربيًا كان أم شرقيًا ..." (2).

ومن حيث المكانة التي تتقلدها الشخصيات، وأدوارها التي تجسدها، تتناول الباحثة هذه الشخصيات؛ لتطبيقها على مجموعة من الخطابات موضوع الدراسة :

**1ـ الشخصية المحورية /الرئيسة :**

الشخصية الرئيسة تنهض بمهمة رئيسة في الخطاب الروائي، إذ تساعد المتلقي على فهم طبيعة الخطاب، وهذا بدوره يتحقق؛ لكونها "تقودنا إلى طبيعة البناء الدرامي، فعليها نعتمد، حين نبني توقعاتناورغباتنا، التي من شأنها أن تحول، أو تدعم تقديراتنا وتقييمنا .
ومن ثم تنهض قيمة معظم الروايات، وما تحدثه من التأثير الفعال على مدى مقدرة الشخصيات الرئيسية في تقديم المواقف والقضايا الإنسانية التي يطرحها العمل تقديمًا حيويًا . إننا نميل إلى تقييم العمل في ضوء مقدرة الشخصيات على تجسيد تلك المواقف بصورة مقنعة " (3) .

ومع تطور الدراسات الأدبية، أصبح هناك ما يسمى بالتعددية الصوتية ، أو تبادل الأدوار، فلم تعد الشخصية مهيمنة على السرد، واتسعت مساحة التنافس بينها وبين شخصيات أخرى، فمع تبادلها سمة التأثير والتأثر مع التقانات الأخرى، بدأت تتخلى عن تعاليها، بل، قد تفسح المجال متواضعة لشخصيات أخرى؛ لتشاركها دور تسيير حركة العملية السردية.

---

(1) فريال سماحة: رسم الشخصية في روايات حنامينة23.

(2) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية 99 .

(3) روجر ب هينكل : قراءة الرواية186.

إذن، فالمسمى ما زال متداولاً بين نقادٍ وروائيين ذوي اتجاهات منهجية، حداثية ، إلا أنها بدأت تأخذ دورًا أكثر تفاعلاً ،وبما يكفل لها حرية الحركة والتشكل، كأشخاصٍ حية، رغم كونها ورقية .

في "**اليسيرة**"، تأتي شخصية فظيعة، أبو عمي، و الظبع، من منطلق كونها، تشكل محركًا أساس للأحداث، ركز خلالها على طباع الشخصيات، كما تطرق إلى بعض سماتها الجسدية؛ ليعكس صافي خلال ذلك سخرية لاذعة، تنفّر من سلوكيات معينة؛ فتضفي على السرد طابع الفكاهة.

ومما جاء في وصف صلابة الظبع "هاجمه عربيد أسود دون أن يدري وعضه في كعب رجله ، وبسبب قساوة لحم رجليه من كثرة سيرها في الجبال حافيتين، لا يهمها شوك ولا حجارة، وكانت قد صنعت طبقة من اللحم الميت والمتشقق في رجليه، لم يحس أن العربيد قد عضه، واستعصى عليه فك أنيابه، علق العربيد به وظل يجره حتى وصل البلدة ... فأوقفه رجل وسأله : ما هذا العربيد ؟ كيف ربطته برجلك ؟
عندها انتبه إلى أن هناك عربيدًا بالفعل ربط نفسه برجله " [1].

هذا، وتشكل شخصية كلٍّ من : أكرم العابد، السارد، أو نودو، ومجد أبرز شخصيات "**نهر يستحم في البحيرة**" إذ سلط يخلف عدسة كاميراه الخفية، على المواضع الشعورية والذهنية في الشخصية، أما الملامح الجسدية، فتأتي لخدمة السمات النفسية للشخصية، لا العكس "جاءت مجد . تصافحنا كأننا نلتقي لأول مرة ... مصافحة عادية تخلو من شيء خاص ... لقد كبرت ورحل بريق خاص من عينيها وبدأت التجاعيد تحبو تحت جفنيها . جلسنا قبالة الشاطئ في مقهى الليدو ... كان الهواء يتلاعب بخصلات شعرها المصبوغ بلون الحناء ، وكانت تنظر إلى وتتكلم . تحكي وتحدق بشعري الذي غزاه الشيب ..." [2].

وتضيق المسافة نسبيًّا بين الشخصية الرئيسة، وبقية الشخصيات، مما يضع بعضها في منزلة المنافس، تتبادلن المحورية، ومسئولية النهوض بالسرد، كشخصية بيرتا، وفارس الفارس "بيرتا كانت في الأربعينات اجمل نساء عصرها .. بيرتا الراقصة اليهودية، من سكان طبرية، الراقصة الأولى في ملهي الليدو الملاصق لضفة البحيرة ... لكن وحده (فارس الفارس) هو الذي فاز بقلبها . فارس الفارس ابن طبرية، الرياضي، الملاكم،القبضاي "[3].

---

(1) صافي صافي : اليسيرة 53.

(2) يحيي يخلف : نهر يستحم في البحيرة 16.

(3) السابق 73/74.

في " **الكوابيس تأتي في حزيران** " جاءت شخصية " أحمد الفايز" مهيمنة على السرد، تحمل بذور سيرة ذاتية، تتماهي مع السرد في مواضع ، وتبرز خيوطها في مواضع أخرى.

وقد ركز على إبراز سماته النفسية، بما يتناسب مع تعدد المواقف والمشاهد السردية، من خلال التحضير للحرب، ثم قيامها، وحتى حلول هزيمة حزيران واعتقاله من قبل الصهاينة، فكلها عوامل مؤججة لتوترات وصراعات نفسية، تحتاج إلى كشفٍ ومحاورة سردية، تبرز مظاهر نفسية غلبت على الشخصية، كامتزاج الأمل بالخوف، الّشعور بانكسار النفس، وطعم الهزيمة، ثم مراحل ابتلائه بالتعذيب الجسدي والنفسي من قبل السجان الإسرائيلي، كل ذلك، يُغَلِّب الجوانب النفسية للشخصية المحورية " (مسجد بلال )، نفس المكان الذي مكثنا فيه للحظات وخشيت أن تطلق علينا إحدى دبابتهم النار، خرجت بسرعة، لا حقني الهاجس المرعب، أن يختار الإنسان قبره بمشيئته ...كل الأمكنة تنفث رائحة الموت والدمار، المهانة تسير في الشوارع "[1].

وتجسد شخصية " **أحلام** " في الخطاب الحامل لاسمها، موقعًا مهيمنًا على مشاهد الخطاب الروائي، إذْ تبدو المباشرة و المبالغة واضحتان في أسلوب عرض الشخصية من حيث سماتها الجسدية والنفسية، إضافة إلى تلاحق نَفَس السارد في وصف الجو النفسي، يعكس من خلاله سوداويتها التي تسببت بدورها بسيادة جو الكآبة واختناق الأحداث، ففي المقطع التالي، يصف الروائي سرعة ضرب ريح اليأس في الزوايا المعتمة للشخصية " تتبدل، ملامح وجهها متمايزة، ما بين هلع المفزوع وشحوب المحتضر، سعت جاهدة كي تخرج من تلك الدائرة اللعينة، ولكن عبثًا .. قررت الهروب، ولكن إلى أين ؟ .. أعياها العجز ... فاستسلمت لقدرها المشئوم، الهواء ينفذ من حولها، ينسحب باتجاه الركن . يتجسد عملاقًا يطبق على عنقها .."[2].

وفي " **نجمة النواتي** "، يستحضر عسقلاني شخصية كلٍّ من : الريس النواتي، حمدان، صفية، أم حسن، سناء، زهرة، وشوشانا، كشخصيات رئيسة، تشكل روح السرد، ونبض تحركاته، تستنفر الحاضر والتاريخ؛ لتؤلف بين نبضيهما، تمزجهما في توليفة خاصة تترك بصماتها في النفس، فتبدو وكأنها شخصيات حية، تستوطن الذاكرة، وتشحذ الخيال بمرئيات ومشاهد حركية، تتأبى على الجمود والملل.

تتشكل علاقة حميمية بين هذه الشخصيات من جانب، وشخصيات أخرى تبادلت معها الأدوار من جانب آخر ضمن مشاهد متنوعة ، سلط خلالها الإضاءة على شخصيتي زهرة، وشوشانا ، كضدين يحركان خيال المتلقي تجاه النواتي، فزهرة ترمز إلى أمل أخضر، وحنين

---

[1] محمد أيوب :الكوابيس تأتي في حزيران 121.

[2] محمد نصار: أحلام 3 .

إلى عهد الصبا، أما شوشانا.. فهي هاجسه القلق، تبدو كحية رقطاء، تسعى للسطو على قلبه، وسرقة الأمل من نفسه، أمّا النواتي ذاته، فيرمز إلى العهد الذي لم يَشِب رغم طول الفراق "سأل خميس " أبا خليل " .

– ما أخبار زهرة ؟

– النواتي مؤرق هذه الأيام فقد وصل إليه خبرٌ عن هدم بيت زهرة ورحيلها من يافا، يعتقد أن شوشانا وراء ذلك ...

– لماذا لم تلحق به ؟

– أصرت على البقاء حتى يعود، حاول هو أكثر من مرة العودة ، فردته رصاصاتهم "[1].

ولاقتراب " الشعاع القادم من الجنوب "من السيرة الذاتية، يلمس تكثيفًا في حضور شخصية" إسماعيل الزين" من خلال مساحات امتداد الخطاب الروائي، وفي المقابل تحضر شخصية السجان اللحدي والإسرائيلي؛ ليشكلا طرفي صراع تضاعفت تجاويفه، وامتدت أجواؤه النفسية إلى ما يفوق الزمن الحقيقي لها، وقد غلّب الهودلي من خلال تقديمه لشخصية إسماعيل الزين صفاته النفسية على الجسدية، هذا المنطلق يبدو أقرب انسجامًا مع جو الاعتقال، يتعاضد مع وصف دواخل شخصية شكلتها علة السجن والسجان والمرض، ثم فراق الأحبة؛ لكنه رسمها مسيجة بإرادة التقوى والحكمة " أما أنتم أيها الزبانية فماذا جئتم تعرضون ؟هاتوا ما عندكم كي ألوكه تحت أضراس صبري، ثم أقذفه في وجوهكم .. متى ستدركون حقيقة الإيمان عندما تستقر في النفوس ؟! .. دعهم في غيّهم يعمهون " [2].

وتبدو حياة السجن من خلال معايشة إسماعيل لها، لوحة مرئية ذات أبعاد مُدركة، وبعدة حواس، تغذي دلالات ومضامين فكرية، سياسية، وإنسانية، تُجَمِّعُ مواضع الزلل والصلف الإسرائيلي في معاملته للأسرى، تجمع قلوب الأسرى، وكأنها تسرد جميعها بقلب إسماعيل الزين، فتتكاثف دلالات شخصيات الخطاب حية في التصور .

أمّا في " **الخطوات** "، فتأتي شخصية " عارف بن إبراهيم الغنايم " في مقدمة شخصيات الخطاب، تهيمن عبر الذاكرة والحاضر على أحداث السرد، ضمن مشاهد متسعة، وتتبادل في مساحات أقصر، دور تحريك دفة السرد مع قرية الجافنة، وأمّه " زكية السلطان ".

يُلمس من خلال المشاهد، سمات الضعف و القلق والتردد في شخصية اليوسفي، يعيش غربة عن النفس والوطن " لم تكن عبارة " الذاكرة الفلسطينية " محددة كثيرًا في خيالي . كانت

---

(1) غريب عسقلاني : نجمة النواتي 62.

(2) وليد الهودلي : الشعاع القادم من الجنوب 73.

فكرة شاعرية تثير لديّ مزيجًا من المشاعر المرتبطة بالنكبة واللجوء والانكسارات الطويلة، لكن الذاكرة ليست هذه المشاعر وحسب .

إنها تلتهب كلما تكثف الإحساس بالخسارة وتصبح حنينًا لا ينضب إلى الماضي "[1].

وحتى بعد أوسلو، لا يجد عودته إلى نفسه ممكنه " كأننا لم نفرح أبدًا بفكرة العودة إلى وطن محاصر . ماذا يعني انشغالي هذا في غرفة صغيرة في أعماق شرق أوراسيا ، أقلّب أيام وحدتي وأفتش في الذاكرة ؟... كنت دائمًا أقول : احتاج إلى ما يكفي من المال، والآن أقول أحتاج إلى ما يجعلني مطمئنا . و الاطمئنان أكذوبة كبيرة لأنه لا يتحقق ! ... من "الجافنة" التي أحبُّها .

هناك المكان الوحيد الذي لم تلوّثه حركة الشخوص والمنافي ولحظات الضعف، وهناك قبري الجميل الذي تعشقه زكية السُلطان، قبر الشهيد الذي لم يستطع أن ينفي موته "[2].

في الخطاب الروائي " **في حزيران قديم** " يمثل المنجد خليل التلمس، الولد العفريت، حربي، مجدل عسقلان، نكسة حزيران، المحتل الصهيوني، شخصيات رئيسة.

وتتمتع شخصية المنجد خليل بقدر كبير من الوعي، وتحمل المسئولية، رغم الأزمات التي تفتك به؛ لكنه يتصدى، ويواجه الخطر بنفس صلبة" قال الحاج صالح :

– الناس يا خليل تتجه إلى المركز .

انحشروا في الحشد المذبوح . حتى خروج الحاكم .. رفع ذراعيه فوق نجوم الكتفين اللامعة، وفجأة صرخ المنجد خليل :

– يا حاكم نريد جيشا يحمينا .

و انفتحت حلوق الناس تدوي

– جيش، جيش "[3].

مع أول مواجهة فاشلة مع اللوري اليهودي، وبانسحاب المقاتلين دون ضربه، وقع المنجد خليل تحت تأثير صدمة نفسية، لم يلبث أن تغلب عليها، وعاد حنينه إلى القتال، فبدأ بتدريب العفريت وحربي أصوله، حتى استشهد " وهجم الولد العفريت، وهجم حربي، تعلقا به وقبلاه، فوجئ المنجد خليل، فصاح :

ـــ أنتما .

وحضنهما طويلا .

---

[1] عزت الغزاوي : الخطوات 30.

[2] السابق 57.

[3] عمر حمش : في حزيران قديم 29.

يا منجد خليل .. هذا ولد الحاج صالح يأتيك، قتلوا الأب ليأتي الولد مسلحا، سألوه عنك وقتلوه، ثم دفنوه بلا جنازة فأقمتها، منعوا الهتاف فحييته، قال :
– بلادنا ضيعتها العرب شبرًا شبرًا . ونحن لم نحسن الدفاع عنها "[1].

يسلط الروائي أضواءه على العوامل النفسية، والمشاعر التي تفيض حزنًا ورجاء، فهي أبرز ما يظهر من شخصياته، تجمعها الغربة، ويُؤلفها الحنين، حتى لتكاد عاطفة الحنين والشعور بالمهانة، تشكل شخصية تمشي على قدمين، مما يكسب شخصياتها الطابع الرومانسي .

وفي " **القرمطي** " تتنازع الشخصيات الرئيسة ملامح المفارقة، فمن ضعف المقتدر، إلى قوة أبي طاهر القرمطي إلى مؤنس الخادم... يشكل قرامطة الأمس خطًّا متصلاً مع أمريكان اليوم، وبغداد الأمس واليوم، ثم شخصية والدة المقتدر، فجميعها مزيج مختلط الأوشاج والعلائق، تنهض بالسرد عبر تقانات خاصة تبرز سمات الضعف والتسلط، التفلت والضبط، الافتقار والغنى، فالبنية الأساس لهذه الشخصيات تولد جوًّا خانقًا يلوح بالهزيمة، ويعزف على أوتار الموت.

لقد ورد وصف بعض الملامح الجسدية للشخصيات بعيدًا عن الإسراف، وفي نطاق خدمة سماتها النفسية " مؤنس الخادم، بسترته الغامقة ولحيته الشعثاء وعيونه الواسعة وسنواته الخمسين وثيابه، التي يقلد فيها لباس أهل الجبال من ديار بكر، ورغبته في إظهار نفسه أمام الناس على أنه المحارب الأول في بغداد عن ديار الإسلام، لم يكن يميل إلى ترف الخليفة في استقدام الشعراء والكتاب والفلاسفة والمنجمين، ولكنه لم يعارض ذلك، وكانت سعادته كبيرة عندما يقضي ليلة أو ليلتين في القصر يشاهد صنوف التهريج والغناء والرقص "[2] .

إذن فملابسه ومظهره الخارجي، تعكس صرامة صاحبها، الذي يسعى إلى المحافظة على شخصية محاربٍ قويٍّ أمام الناس، مما ينزل مهابته في قلوب العامة، فينقادون إليه مثلما ينقاد الخليفة ذاته إلى أوامره ونواهيه .

ويظهر المقطع التالي طبيعة العلاقة بينه وبين المقتدر " أنا خليفة كل المسلمين .. و لكنني لا استطيع أن أخيف الكهرمانة " ثمل " .. امرأتان تحكمان القصر، ورجل تركي أحمق يحكم بغداد .. يدعي أنه تكفّلني بعد موت والدي .. كان يقصد مؤنس .

---

[1] عمر حمش : في حزيران قديم 89.

[2] أحمد رفيق عوض : القرمطي 31 .

تقوقعت على نفسي، كلام الخلفاء لا يحتمل، زاد من صراخه : فيما يقوم مؤنس بتأليف الجند واستخلاصهم لنفسه، تقوم أمي بالتدخل في أموري، بينما يضبط علي بن عيسى الأسعار والخمور في الأسواق، هذا ليس حكمًا للعباد .. هذا إفساد للعباد .."[1] .

وفي المقابل، تظهر شخصية القرمطي طاغية مستبدة ، فمن قلب الصحراء وأخطارها، تمكن من الخلاص من عاصفة رملية، داهمت جيشه وهو في طريقه لاقتحام مكه " وفجأة ظهر أبو طاهر، كالرمح الرديني، عاليًا، مشرفًا، يشع نضارة و غضاره، كان على حصانه الأدهم ، لا تبدو عليه حبة رمل واحدة ، لمة شعره ظاهرة تنضح بالدهن اللامع ... طاف أبو طاهر بالجيش كله، رآه كل جندي بعينه، وكل جندي شعر في أعماقه أن قائده لا يشبه أحدًا ولا يشبه بشرًا"[2] .

في "**ما علينا** "، تتبادل شخصية نزار البطل، سامي نصير، عودة اليوسفي، أدوارًا هامة، مع تمييز دور"نزار البطل" في مساحة وقوة تحركه داخل السرد .

هذا، ويفسح الروائي المجال أمام هذه الشخصيات؛ للكشف عن مكامن أسرارها، وخلجات نفسها، مع بعض التلميح إلى سماتها المدنية .

نزار البطل يترجم أحاسيس الفلسطيني المهجر، الذي يخشى كثرة الإنجاب؛ كي لا يرى الموت أمامه، وقد قهر أعز ما لديه دون رحمة " كانت معك زوجتك وطفلة .

هل لديك أطفال أخرى ؟

– لا .. هي طفلتي الوحيدة

أفلتت من سامي دهشة استنكار، خرجت عن المألوف في حوار بين اثنين، لم يكادا يتعرفان على بعضهما :

– لأننا لا نريد أكثر، ثم لأننا كنا في بيروت، الطفلة ولدت في زمن القصف والقتل على الهوية، وفي وقت صار فيه زرع سيارة مفخخة، في شارع سكني ... لعبة القتل المحببة "[3].

أمّا سامي نصير، فيتنازعه شعوران، الأول تجاه " سيرينا " اليهودية التي أحبها، والثاني تجاه وطنه الذي يُقتل أبناؤه كل يوم على يد قومها، تتضاعف أزمته إلى حد الصراع الداخلي، مواقف متعددة يأتي فيها نزار البطل كمساهمٍ فاعل في استبطان خبايا الشخصيات الرئيسة المشاركة "اتصلت هاتفيًا بأهلي في القرية .

---

[1] أحمد رفيق عوض: القرمطي 35.

[2] السابق 226.

[3] زياد عبد الفتاح : ما علينا 42.

وجدتها فرصة أحادثهم فيها، وكنت على وشك الخوض معهم بشأن سيرينا ... فهمت أنهم اقتحموا القرية، واعتقلوا عددًا من الشباب .

أثناء اقتحامهم أطلقوا النار، فاستشهد شاب وجرح آخر، تصوّر ! .. تصوّر كيف تتركب الأقدار تركيبًا عجائبيًا، مجنونًا وفاجعًا !. هل تعلم من هو القتيل ؟

إنه ابن عمي يا أستاذ .."[1] .

تأتي شخصيات الخطاب قلقة، مهزومة، أزمتها الأساس، تخضع لمأساة وضع سياسي متأزم، و محكوم لسياسة الدول الكبرى، لخّصتها أزمة عودة اليوسفي، المقيم شبه الدائم في مطار أثينا، من خلال حواره مع شرطتها "أين فلسطين ؟

و لماذا لا تعود إليها ؟ لماذا طردوك من البلد الذي كنت تعمل فيه ؟ ولماذا لم يستقبلك البلد الذي اخترته ؟ و لماذا لا يقبلك البلد الذي تحمل وثيقته ؟"[2].

هذا، ويشكّل اللداوي رابطًا أساس بين الشخصيات الرئيسة الأخرى في "**عودة منصور اللداوي**"، و كأنه مركز استنفار في ذاكرة كل شخصية، يلوّح من قلب الماضي، إلى الحاضر، مما يدفع بأحداث الخطاب في اتجاهات متعددة، فهذا مسعود الأسعد يتذكر " لم يمر طيف منصور اللداوي في خيالي تلك السنين كلها، وهاهو يطلع عليّ، يداهمني في وحيدتي هيفاء فكيف سيكون اللقاء ؟ هل يمد لي لسانه انتصارًا أو تشفيًا، أم سيكون مبهوتًا ملخومًا مثلي ؟

وهل وقع هو الآخر في حصار الصدفة فامتثل بعد ربع قرن من الزمان على آخر لقاء عابر بيننا، والسنين أكلت مني ومنه زهرة العمر "[3].

كما تظهر شخصية رياض – ابن منصور اللداوي – وكأن صراعًا مريرًا بينه وبين ذكرياته، ورجاء بعودة والده من النكوص؛ ليتعرف منه على زوايا معتمة في حياة أمه الحقيقية "يا أبي أبحث عنك قبل أن تكون أبي، تقفز، أتوه عنك في دروب لم تعد دروبًا وقد مر الزمان، وطال وجه المكان في أكثر من وجهة، تضيع مني وترجمني بالأسئلة .. مقاديري معك تسعى إلى مواعيدها، وحملي ثقيل .. وغسان أخي الذي لم تلده أمي ولا كنت أنت أباه، مشغول بأهله وأرضه ونتف ميراث تركها جده وتوزعت بين أفراد العشيرة في يعبد "[4].

لم تخلُ الرواية من رسم بعض ملامح الشخصية ولكن، بألوان باهتة، عكستها ريشة عسقلاني كظلال تتقافز أمام جوهر الشخصية وسماتها النفسية .

---

(1) زياد عبد الفتاح : ما علينا 122.

(2) السابق 194.

(3) غريب عسقلاني : عودة منصور اللداوي 15 ــ 16.

(4) السابق 175.

يصف مسعود الأسعد ابنته هيفاء في إحدى المشاهد بقوله " هيفاء أخذت عن سعاد خضرة أعشاب البحر في عينيها ، وأخذت عني اتساع الحدقتين وطول الرموش المشرئبة إلى أعلى، وهذه من صفاتي المختلف عليها "[1].

وتُصور خليفة في "**صورة و أيقونة وعهد قديم**" تجليات القداسة في شخصية القدس وحواريها، وتَهَبُ لخطابها شخصية مريم، بغموض وسحر الشرق .

يشكل جلال هيئتها، جزءًا لا يتجزأ من روعة أسرارها، ، فمريم مغلفة بالأسرار، تلاحقها اللعنات والأطماع، يصفها إبراهيم بقوله " في مثل سنّي أو أصغر .

بشرة بيضاء حليبيَّة وحلّة سوداء وشعر متموّج يصل الكتفين . وجه بيضاوي أقرب إلى الطول بسبب نحافته ودقّة عظامه، وشفاه مدفوعة قليلاً فتبدو أغلظ بسبب نتوء في الأسنان . أما عيناها فشيء عجيب، أهداب سود كثيفة تنسحب عن بياض صاعق وسواد مشحون بالأسرار" [2].

ربما يتواطأ هذا المشهد الوصفي ممهدًا لانعكاس ما آل إليه حالها من همّ وحزن طوال سنوات اغتراب إبراهيم عنها، وتخليه عن ابنه، فهي لم تزل مريم الجليلة الحزينة" لكنّي أنا لم أفكر كم هي كبرت، لأنها بالفعل لم تكبر بعد، إلاّ لمسات، مثل فرشاة دقيقة، ريشة عصفور "[3].

هذه الومضات الوصفية، تشبه تردد الموجات الصوتية، تجذبها نقاط في الهواء؛ لتشيع عبر موجاتها أحداثًا دراماتيكية تنسجم مع خيال الروائي والمتلقي .

كما مارس إبراهيم دور المحلل النفسي، والذي استخدمه بدوره كأداة لتحليل شخصية مريم بداية تعارفه بها " بسبب التمادي في دور العاشق والمخبر، وجدتني أفسّر كل خطّ وكل تعليق كما يحلو لي وأعتبره اكتشافًا و دليلاً على نواح وزوايا من شخصيتها ذات الأبعاد . فهذا خطّ يشير إلى فكرة فلسفية ذات علاقة باكتشاف الذات، فأقول هي، هي من تبحث عن معنى الذات "[4].

هذا، كما تشف شخصية مريم عن بعض خلجات نفس خليفة، فتبدو المباشرة في توسيع عدسة كاميراتها لدى تصوير مشاهد الحزن والألم الذي تسببه إبراهيم لمريم كلما واتتها الفرصة، ثم هناك إخوتها في الغربة، وقسوة أهل القرية وأمها وأهل إبراهيم بعد حملها المشين، كل ذلك صنع من مجتمع الخطاب الروائي مجتمعًا متخلفًا، يدق ناقوس الخطر تجاه غباء أفراده في نظرتهم إلى المرأة، وأنها تشكل خطرًا على قدسية المجتمع الذكوري .

---

(1) غريب عسقلاني : عودة منصور اللداوي 23.

(2) سحر خليفة : صورة وأيقونة وعهد قديم 19 ــ 20.

(3) السابق 226.

(4) السابق 24.

لقد جسدت خليفة عقد إبراهيم بشكل واضح، إذ رغم هجره مريم، فقد ارتاح لفكرة " أن تكون مريم مع الراهبات وتعيش بطهر مثل الراهبات ... دير الأرمن وسهر الليالي وكريسماس ملأوني بغيظ لم أفهمه . تركت الطفل يبكي للصبح ! تركت الطفل عند جميلة وذهبت تسهر، تسهر وتسكر "[1].

وفي **ليالي الأشهر القمرية**، تشكل شخصية رياض وأمه وزوجته ليلي، مثلثًا متصل الأبعاد والحدود، يحتل الزمان قلب المثلث، ساهمت شخصياته الرئيسة في نسج دورة الأشهر القمرية منذ ولوجها، وحتى أفولها الدوري، وما تخللته من أحداث الهجرة والنكوص والتحدي، بعضها رُسم بين زوايا حادة، وغيرها تم حصره ضمن زوايا منفرجة "أمك عجفاء، ملوَحه صامتة عن سبق إصرار، ثرثارة مترصدة لا تمل من ترديد حكاياتها ، لا تجرؤ على التحديق في جفافها وسمرتها المحفوظة بملوحة البحر، وشرود الرغبات والصوم والغياب .. كل الأشياء الغائبة تحضر دفعة واحدة .. حتى أبوك يرفع بلاطة قبره المنسي ينفث ثعابين سعال" [2] .

احتلت الغربة الجزء الأكبر من تكوين رياض النفسي حتى بعد عودته، فقد ظلت تطارده من زاوية إلى أخرى، تلاحقه المخاطر وأزقة مخيمات الجنوب اللبناني، تلوي ذاكرته مع ليالي الأشهر القمرية ، فيغرق من جديد في ظلمة حالكة، وعمر مُضيَّع " العودة إلى المخيم نكوص يا ليلى .

ولم تعد تحدثها عن المخيم، ولاعن ناس يتكاثرون في ليل الاحتلال، ولكنك طفت معها في تل الزعتر وصبرا وشاتيلا، انطلقت إلى نهر البارد والبداوي .."[3].

وبرزت شخصية عكا، صلاح الدين، القاضي الفاضل، المشطوب، عمر الزين، ابن جبير، جوانا، الملك ريتشارد، بشكل واضح من خلال " عكا والملوك " أنشأ الروائي شخصياته وسط أمواج صافيه ، يعلو هديرها هائجًا غالبية الوقت ، ثم لا يلبث أن يصفو من كدرته .

تبرز شخصية الناصر صلاح الدين ، وقد جمعت من المتناقضات ما يندر وجودها في أهل زمانه إذ " كان يغضب من هؤلاء عندما يخطفون طفلاً أو امرأة ، فيطلب إليهم إعادتهم حيث كانوا بعد أن يفديهم من حرّ ماله . كان الجميع يعرف أن سيدي ومولاي محارب صلب يقابل العشرة والمائة ولا يهاب ، ولكنه في الوقت ذاته صاحب قلب هش ؛ يبكي لأفراخ ضلت الطريق إلى العش " [4].

---

[1] سحر خليفة : صورة وأيقونة 192.

[2] غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 12.

[3] السابق 38.

[4] أحمد عوض : عكا والملوك 81 .

فأمام شخصية كصلاح الدين، تتراجع السمات الجسدية، مقابل النفسية؛ لتحضر شاهدًا على تكوين قائد محارب ومسئول، حمل أمانة الأمة على أكتافه، وزاهد اتسم بالورع ورقة الإحساس، جاء على لسان القاضي الفاضل ما يلخص هذه الخصال " سيدي ومولاي السلطان الناصر صلاح الدين لم يقل للناس : تعففوا، بل تعفف هو نفسه، ولم يقل للناس : جاهدوا ، بل جاهد هو نفسه ... فهو لم يجاهد الفرنجة فحسب، بل عمر وبنى وخطط، وشجع العلم والعلماء ... كان فيه حزم أبي بكر، وتدبير عمر بن الخطاب، وشجاعة علي بن أبي طالب، ورقة عثمان بن عفان "[1].

وتحضر شخصية عمر الزين غنيةً بأبعادها النفسية والفلسفية، فهو من قرية بشرقي نابلس، احتلها الفرنجة، وطردوا أهلها " في بيت موريك، وعلى تلك الهضاب الناعمة المعتدلة، ولدتُ، لأرى- أول ما أرى - محتسب الفرنجة يأتي كل عام يحيط به فرسانه ليحصل من الأهلين غلة الحقول من الثمار والحب والزيت والعسل. كان أهلي يعملون أجراء في أراضيهم"[2].

تعرض لابتلاءات متعددة بعد أخذه عنوة من والديه وهو صبي غض، فخدم لدى الفرنجة، ثم أجبر على اعتناق المسيحية، ومع كل تحول في حياته، يكشف أسرارًا لشخصيات أخرى عاصرها، كشخصية جوانا وراشد الدين سنان - مدَّعي الألوهية- وقد شكّل مع القاضي الفاضل مفتاحين لشخصيتي صلاح الدين والمشطوب؛ لمنزلتهما منهما؛ ولعمق هاتين الشخصيتين، مثاله.. ما جاء في مشهد تعرف عمر الزين على والدة المشطوب، والتي تُخفي شخصيتها عن ابنها، مثلما جاء من مرافقته للمشطوب أثناء توقيع معاهدة تسليم عكا بين المسلمين والفرنجة " قالت وهي باسمة :

- لقد وجدتهما !

-من هما ؟ !

قالت بصوت يرتعش من الفرح : ابناي، علي ومحمود .

سألت مستغربًا ! من هؤلاء ؟ !

قالت : أحمد، هو الأمير أحمد، الذي تسمونه " المشطوب" ، ومحمود هو الذي تسمونه "الجناح""[3].

---

(1) أحمد رفيق عوض : عكا والملوك 85.

(2) السابق 225.

(3) السابق 225 .

تبدو شخصيات "**عكا والملوك**"، متحاورة ومتنافرة كقطبي مغناطيس، أو كأصابع اليد الواحدة تتفرق وتتراص؛ لتشكل لغة السرد، ظاهرها يحمي باطنًا دلاليًا متميز البصمة، خطوطه دقيقة الصنع، متشعبة المشارب، تعرق عند اشتعال الشخصية، وتبرد مع برودتها؛ تستقطب المتلقي بحيويةٍ، تنأى عن الافتعال، تدخله إلى مسارب عالم حي لا تذوب ملامحه، يتشبث في الخيال، سهلاً في الامتداد ،ممتنعًا عن التلاشي ، موغلاً في العمق.

وتأتي شخصيات " **ربيع حار**" بعوالمها الخاصة نبضًا حيًّا ، مزيجًا من الواقع والخيال، اليأس والرجاء، مشحونة بعواطف ثورية، يتمرد داخلها على واقعها، مُستَفَزَّة إلى أبعد الحدود، فشخصية أحمد، يتشكل نموها مع تطور السرد من طفل خجول، إلى شاب يصارع قلبه وفكره تحديات الموت والخوف، كما تقف الانتفاضة عاملاً قويًّا في تشكيل مفارقة مرحلية بين طرفي حياته، ففي باكورة حياته تجسدت شخصية جبانة، دائمة السرحان، فلا "يتظاهر ولا يرشق الحجارة ولا ينط ولا يركض .. فقط يهرب. ففي كلّ يشتغل الضرب ويخرج الأولاد إلى الشارع في مظاهرة تبدأ بالهتاف ثم الفوضى ورشق الحجارة وغاز الدموع، كان يتسلل من غير ضجيج ويختبئ بعيدًا في مكان ما "[1].

وهو بخلاف أخيه من أمٍّ أخرى "طفل يتيم بشعر منكوش و أظافر طويلة كدجاجة ويلعب في الحارة مع الأولاد ويتظاهر، أو بالأحرى لا يتظاهر، يلعب في الحارة " عرب ويهود " وحين تنطلق مظاهرة في وجهة ما يلحق بها بحماس شديد كما لو كانت زفة عرس"[2].

وبدخول الطفلة اليهودية "ميرا" في حياته، بدأت تتطور مفاهيم وحقائق معينة في نفسه، يتنازعه عاملان: حبه لها، وكراهيته لقومها، كما شكل أخيه نجيب عاملاً آخر، أسهم في إخراجه من بئر الخجل إلى سماء الواقع، ورؤية الأشياء على حقيقتها، ثم سعاد وأمها " فقدنا كل شيء يا أم سعاد ... وأنا في الطريق راكب في سيارة إسعاف ومش قادر أسعف بني آدم . شوارع فاضيه ومحروثة ضاع أثرها، صارت ولاشيء، صارت تراب، صارت ساحات وملاعب للدبابات ...

قال : الاسعاف، حتى الإسعاف ما خلص منهم، 20 سيارة أو أكثر كلها بيضاء وكلّها إسعاف بهلال أحمر وصليب أحمر سحلوها سحل ومشو فوقها الدبابات زى الصراصير وأنا منها نجيت بأعجوبة . يا أم سعاد شو أحكيلك ؟ ! "[3].

---

(1) سحر خليفة : ربيع حار 21.

(2) السابق 24.

(3) السابق 274 / 275.

وقد صُدم أحمد مرة أخرى بأخيه " نجيب" ، والذي تحّول من مجاهد أوشك على الموت مرات متعددة، إلى ممالئ يحب السطوة، ويسعى لمصالحه الخاصة فقط، فبدأ قلب أحمد يتحجر، ويتحول حبه لميرا.. إلى كره لها ولقومها، فجاءت النهاية مأساوية، إذ قام أثناء قيادته لسيارة إسعاف بالدوس تجاه اليهود "واندفع بكامل أجنحته مثل الصاروخ نحو العسكر، خمسة، سبعة، عشرة، وأكثر لم يميز ... فصاح الوالد : ابني استشهد!"[1].

لقد تحول ربيع عمره الغض إلى ربيع حار؛ لما عاينه من قسوة المحتل والظروف، وهذا بدوره أوصله إلى الضياع، والسعي نحو الشهادة، بعد أن وجدها الطريق الوحيد للرد على همجية المحتل، وحيث.. لم تفلح محاولات الأهل بإزالة ترسبات نفسه الملطخة بمشاهد الدماء والموت .

وتشكل شخصية لطيفه، ابنتها شمس، وغريب، شخصيات رئيسة في" **أزمنة بيضاء**" تلفحهم برودة الغربة وطعم الانتظار، يعيشون اليوم مستحضرًا من قلب الماضي الآفل، ملامحهم معذبة، جوانحهم مطوية على الحنين لحبٍّ ضاع، يبحثون عنه بين أكوام الماضي، ورماد الحاضر .

تتواصل الشخصيات بشكل وشائجي، مما يُصعِّب على المتابع لها فصل حدود كل منها، دون الانفتاح على الأخريات "أي طاقة فيك يا شمس وأي مساحات رغبة بين جوانحك، إلى أي الآفاق تتداح عينيك .. يهتف صوتك :

– ماذا تكتب يا غريب ؟

– أكتب غربتي وجنوني .

– يرحمك الله يا غريب .. لا تلحق بجنونك .

– كلما اقتربت من الوطن نأت عسقلان يا شمس ...

عودي معي يا شمس، احزمي الحقائب إلى لطيفه .

اخرجي من ضلعها مرة أخرى وقد تعمدت بحياة التجربة "[2].

تعكس هذه الشخصيات مقدارًا كبيرًا من الحزن، فيبدو الخطاب بمجموعه، كترنيمة عشاق يبحثون عن عشقٍ تائه، ولا يجدون سوى الضلال والغربة .

وفي " **بلاد البحر**" تنهض شخصية أحمد بن مسعود و أبي الفداء، إضافة إلى شخصيتي عكا والبحر، بدورٍ مميز بالنسبة إلى الشخصيات الأخرى، فدورها في تحريك الحدث، وفاعلية أدائها في مساحات السرد الممتدة، يتسمان بالجدة والحيوية معًا .

---

(1) سحر خليفة : ربيع حار 274/273.

(2) غريب عسقلاني : أزمنة بيضاء 45.

تتولد من احتكاك الشخصيات الرئيسة بتقانات السرد الأخرى حوارات فكرية، مدنية، سياسية ... تخدم تطور الأحداث، تشعبها، وتقدم لشخصيات مناظرة أو أقل بروزًا، فتسهم مع عوامل أخرى في كشف أبعادها الخارجية والداخلية .

كما استخدم عوض تقديمًا مؤجلاً للشخصية، وربما قسّط إعلانه عن اسم شخصية رئيسة – كشخصية أحمد بن مسعود – التي طالما ساندت شخصيات محورية أخرى، عبر مسار أحداث الخطاب، فالغلام على مدى أربع وعشرين صفحة لم يأتِ عوض على ذكر اسمه؛ ليعلن عنه فيما بعد، وبشكل مفاجئ " – أين عكا يا هذا ؟

وغضبتُ وقلت إنّ اسمي أحمد بن مسعود، وهو شبيه باسم احدى الشخصيات الواردة في رواية " العذراء والقرية " لكاتبها أحمد رفيق عوض ....

– ولكن أين عكا يا أحمد بن مسعود ؟ ! لقد ضيعتم عكا أنت وأصدقاؤك . هل تنكر هذا ؟"[1].

يؤخذ على عوض.. التنويه باسمه الحقيقي ضمن الخطاب، فالمباشرة في الإعلان عن شخصيته الحقيقية يحط بالخطاب من عليائه الرومانتيكي المجنح، ليسقط فوق قارعة الطريق، ويردم فجوة بين الممكن والكائن بشكل تعسفي، قد يؤذي تصور المتلقي وقدرته على الانطلاق في رسم حدود الشخصية كما أرادها هو، لا كما أرادها عوض .

وقد يكون في ذلك تحديًا لذوق وذكاء المتلقي، إذْ يحيله إلى وجود رابطٍ بين " بلاد البحر"، و" العذراء والقرية "، مما يفسد طزاجة الفكرة، ويقيد حرية السرد، فتجف وتيبس قبل التمتع بمذاق قطفتها الأولى .

**(2) الشخصية الثانوية ــ المسانِدة :**

يرى هينكل، أن المسافة قائمة، بين الشخصيات الثانوية والرئيسة، إذ برز من بينها ما يسمى بــ " شخصية الند أو البطل الضد الذي ينافس الشخصية الرئيسة ، ويكون أداة لكشف جوانبها . وثمة تفاعل حيوي بين هذه النوعيات جميعًا ، فقضايا الرواية تتحدد وتتشكل أبعادها من خلال أفعال الشخصيات الهامشية "[2].

وعندما تتبادل هذه الشخصيات المواقف فكرية أو شعورية مناظرة للشخصيات الرئيسة أو "تشارك في موقف يوازي موقف الشخصية الرئيسة، فإنها تؤدي وظيفة النظير "[3].

إلا أن ذلك لا يلغي فكرة كونها " أقل تعقيدًا أو أقل حدة، وترسم على نحو سطحي نسبيًا، وغالبًا ما تقدم جانبًا واحدًا فقط من جوانب التجربة. إنها تبدو محدودة من جهات عديدة في حين

---

(1) أحمد عوض : بلاد البحر 25.

(2) روجر ب هينكل : قراءة الرواية 195.

(3) السابق 195.

لا تكون الشخصيات الرئيسة كذلك ربما كانت بساطتها أو قلة تعقدها سببًا في أن إسهاماتها في التجربة تكون أقل تركيبًا و أقل جاذبية، وغالبًا ما تكون معاناتها أيضًا أقل. إن الروائي يوظف دور هؤلاء الأشباه أو النظائر ليكشف عن طبيعة الموقف الأساس الذي يحتل مكانه بين الشخصيات البارزة "[1].

هناك بعض التناقض في آراء هينكل النقدية بالنسبة إلى هذه الشخصية، فيصفها تارة بأنها ترسم بشكل سطحي نسبيًا ؛ كونها تقدم في الغالب جانبًا واحدًا من جوانب التجربة، وعليه فهي الأقل معاناة من الرئيسة غالبًا، ثم ينتقد من يغفل من القراء دورها الخصب، والمعقد في الكشف عن معنى الرواية، ورؤيتها الخاصة.

وتشكُّل أبعاد قضاياها، وخصوبتها، لا ينسجم مع دور شخصية تتسم بمحدودية الكشف، كما أن تعدد أساليب عرض هذه الشخصيات، لا بد أنه ينسجم مع تعدد ما تقدمه للخطاب الروائي.

إضافة إلى أن الخصوبة لا تتعارض مع كون الشخصية أقل ورودًا في السرد، أو أن المساحة المضاءة أضيق وأضعف مما هو عليه الحال في الشخصيات الرئيسة، وكونها مساندة للشخصيات الرئيسة، فهذا يؤكد تعددية وأهمية أدوارها، فهي لا تشكل السياق الإنساني باعتبارها معيارًا أو مؤشرًا دالاً على ما هو عادي مألوف.

وإذا قامت الشخصية بأحد هذه الأدوار، أو بعدد منها، بشكل فاعل ومساند للشخصيات الأخرى، فإن المتلقي يكون أمام خطاب روائي حداثي، ينفي النزعة التقليدية الصارمة والمقولبه، والتي ما فتئت تدعم المنظور المؤكد على مزاعم ثانويتها وهامشيتها .

ومن هنا، فترجيح مسمى "المسانِدة "، أقوى في الدلالة على طبيعة هذه الشخصية في الخطاب الحداثي ، كما أنه يضيء دلالات أخرى، فالمساند هو المؤيد، المبادر، الحيوي، والمعاضِد فكريًّا أو شعوريًا، كما أن "المساندة" لها أشكالها المادية والمعنوية، وعليه فقد يتحدد دورها من الداخل أو الخارج، أو كلاهما معًا .

وهذا بخلاف مفهوم "الثانوية أو الهامشية" التي ترمي إلى معنى الإهمال والتهميش.

ففي "**اليسيرة** " تشكل أم فظيعة، والشيخ عبد النبي الذي جاء من قرية مجاورة لعلاج ابنه عجيز، والمختار عابد، والواوي، شخصيات مساندة ساهمت في دفع مسيرة الأحداث، وكشف زوايا غامضة من الشخصيات الرئيسة، فأم فظيعة الداية تسرب أخبار أهل البلدة "كان

---

[1] روجر ب هينكل : قراءة الرواية 195.

لأم فظيعة عيوب، أهم هذه العيوب لسانها، تحفظ أسرار البلدة وتبثها من بيت إلى آخر ... وإذا ما رجعت بسبب القال والقيل، قالت : ماذا أفعل ! لقد سرقوا عقلي واستدرجوني "[1] .

أمّا الشيخ عبد النبي، فيجسد وضعًا حيويًا، كونه يساند شخصية عجيز، إذْ يحاول علاجه من منطلق كونه رجل دين، يمارس طقوسه الخاصة بحثًا عن الرزق والمكان الآمن، وقد قال فيه أهل اليسيرة الكثير؛ لكنهم لم يعترضوا على وجوده " وظل محل احترام ومهابة أدبية، فلم يلجأ إلى إصدار الفتاوي في البلدة ليغيّر من نمط حياتهم ... وإذا ما قال يكون قوله صامتًا، وإذا ما فعل يكون فعله هادئًا "[2] .

من خلال شخصيتي أم فظيعة وعبد النبي، تبدو ملامح اليسيرة وأهلها أكثر وضوحًا، وعاداتها أقرب إلى التفلت والجهل" إنه لأمر عجيب أن يقبل أهل اليسيرة بمثل هذا الشيخ، لقد تحوّل بيته مع الزمن إلى مزار، كانوا من خلاله يفرغون شحنات طاقاتهم، ويعودون أقل توترا وأقل انشدادًا ويقظة "[3].

أمّا يحيي يخلف، فقد خلق من بيرتا وفارس الفارس في "نهر يستحم في البحيرة"، شخصيتين خصبتين؛ لما لهما من تأثير واضح في الوصول إلى هموم أكرم العابد الذي يبحث عن السلام الآمن، كما كان لهما دور معاكس في نهاية الخطاب؛ إذ إن فشل علاقتهما أطاح بأحلام أكرم العابد، وحل مكانها الحقد واليأس .

ورغم تنافر العلاقة بين قائد الطائرة الإسرائيلي، والخال عبد الكريم الحمد، فقد عكستا علاقة مأزومة بين المحتل المرفّه، وصاحب الأرض.. الذي لا يرقى إلى إمكانية امتلاكه لقبر يلم جثمانه بعد الموت "هل حقًا أن جثة الخال عبد الكريم الحمد الذي عاد متسللاً إلى سمخ بعد أن شعر بدنو أجله ليموت قريبًا من شاطئ البحيرة كما تموت الغزلان، هل حقًا أن جثته مازالت موجودة وأنهم احتفظوا بها في ثلاجة طوال تلك السنوات الطويلة ؟ "[4].

وفي "الكوابيس تأتي في حزيران" ،تأتي شخصية نسمة بنت الحاج محمد أبو الهوا، وشخصية جمال عبد الناصر، ثم والدة زوجة أحمد الفايز، ممثلة لهذا النوع من الشخصيات الرئيسة، حيث حضرت شخصية نسمة كندٍّ لأحمد الفايز، من خلال بعض المقاطع السردية، فخلقت بسلبيتها أزمة مؤقتة في حياته، وعلى قلة خبرته في التعامل مع النساء بداية حياته.. تورط في خطوبتها، ولم يتضح ذلك إلاّ بعد تعقد الأمور "طلب والد نسمة من زوجته أن تقدم طعام الغذاء، هذا ما لم يحسب أحمد الفايز له حساب، فكر في شرك ما، لكن أن يتناول طعام

---

(1) صافي صافي : اليسيرة 6.

(2) السابق 23.

(3) السابق 25.

(4) يحيي يخلف : نهر يستحم فيه البحيرة 104.

الغداء عندهم بعد أن فسخ خطوبته، هذا ما لم يخطر له على بال، ماذا لو وضعوا له شيئًا في الطعام ؟ ولكنهم سيأكلون معي، ربما يضعون شيئًا في الشراب "[1] .

وتكشف شخصية الوالدين زوايا مغلقة في شخصية أحمد "كان مزيجًا غريبًا من عواطف متناقضة، تجده حنونًا غاية الحنان، قاسيًا أشد القسوة، لكن يظل إنسانًا في أعماقه ... كانت أمي تشبهه ببيت القرع الرقابي تقول: والدك يا أحمد مثل بيت القرع، جذوره داخل البيت وفروعه في الخارج "[2].

وفي"**نجمة النواتي**"، يستخدم عسقلاني شخصية العيماوي – الجد الكبير– والبدوية وأباها؛ لتحريك دفة السرد من شخصية إلى أخرى، ولاجترار أبعاد إضافية لم يتح لشخصياته الرئيسة عكسها بشكل فاعل "قال البدوي :

– الليلة يعبرون من بيارة الباشا .

– ودورية الدوليين ؟

– سيكون العبور وقت تغيير الدورية، واستلام الهنود الموقع الضابط الهندي مسلم ووعد بالمساعدة "[3].

وجاء تعامل البدوي مع النواتي وأبي خليل، مساهمًا في إبراز دورهما النضالي في محاربة اليهود بعد أن طردوا من يافا؛ لتتسع بذلك الدائرة الكاشفة لطبيعة الشخصية، تخدم أبعادهما الفكرية أولاً .

وكما يمثل النواتي ريسًا للبحر، وكبير الصيادين، يحل مشكلاتهم، فهو ريس بين المناضلين، وموضع ثقة الجميع، فأبو خليل " يلقي بهواجسه على النواتي الذي يعرف البدوي وطبائعه أكثر منه، ويثق بفراسته وحكمه على الرجال وعلاقاته مع بدو بئر السبع وبدو روبين وحتى عشائر الهيب شمالاً "[4].

وتحضر شخصية سراج في "**الشعاع القادم من الجنوب** "، كمثال بارز على النِّدِّيَّة، يأتي دوره موازيًا لدور إسماعيل الزين في العديد من المشاهد السردية، تقدم الشخصية لنفسها في إحدى حواراته مع إسماعيل "استشهد أبي وأخي دفعة واحدة في أتون دوامة العنف التي تقتل الأبرياء وحيّدوا أنفسهم عن هذه الحرب اللعينة ولكنها هاجمتهم بلا رحمة، طارت بهم عبوة ناسفة حوّلتهم إلى أشلاء وقعت على نفسي وقوع الطامة، لم يكن لدي أسلحة سوى إيمان استقر

---

[1] محمد أيوب: الكوابيس تأتي في حزيران 63.

[2] السابق 69.

[3] غريب عسقلاني : نجمة النواتي 40.

[4] السابق 41.

في زاوية من زوايا قلبي منذ الصغر، خرج من مخبئه يصبّرني ويقاوم عوامل الانهيار التي أوشكت على تفجير الوضع " [1].

اقتسم سراج المواقف النضالية مع إسماعيل الزين قبل الوقوع في الأسر، وبعد توقف التحقيق معهما.

وتلعب شخصية الممرض العامل في مستشفي "رامبام" – ومن خلف قناعها المزيف – دورًا مراوغًا، يسهم في رسم خطوط شخصية إسماعيل، ففي الوقت الذي يمثل عليه دور ابن البلد الودود، يسعى خلال ذلك إلى الإيقاع به بعد أن فشل المحققون في ذلك، وبفشل عملية توريطه هذه، تبرز قدرة إسماعيل الزين على الثبات، ونظرته الثاقبة في توخي الحذر، من ثم تتضح أكثر فأكثر، حدود ملامح شخصية أفراد "حزب الله " "تعجبني حيطتك الأمنية .. هكذا هم رجال المقاومة .. انفتحت عليك بسرعة لأن فراستي لا تخطئ .. وكذلك فإن ذاكرتي لا تخطئ .. أنا رأيتك في معسكر التدريب في بيروت .. اطمئن أنت أمام كادر من كوادر المقاومة .. أنا من الرعيل الأول في المقاومة الإسلامية .."[2].

وفي المقابل، تبدو شخصية إسماعيل شخصية متماسكة، وحذره " عاد إلى ثرثرته المنتفخة ....تأكدت بأن اللفافات البيضاء التي لف بها يديه ورجليه ما هي إلا لفّافات كاذبة .. وضعوها له كي يتقن دوره معي ولكن لسانه فضحه بسرعة وباء بفشل ذريع ..."[3].

وتشكل شخصية كل من "العجوزة صفيه، الدجالة تهاني، الحاج صالح، أبو كلوسة، العريف فريح أبو الكاس " ، حلقة دائرة في فلك السرد، ضمن الخطاب الروائي "**في حزيران قديم**"، تتلاقي أقطابها في نقطة محورية تمثلها "عسقلان"، فجميعهم يتذكر.. ويعاني آلام الهجرة والتشتت، وهي بدورها تساند المناضل الرئيس في الخطاب " المنجد خليل "، إضافة إلى دورها في إنشاء وتطوير شخصيتي " العفريت ، وحربي " .

يتدفق الدم في العروق، كلما تذكر أبو كلوسة "مجدل عسقلان"، وبعد إصابته من قبل اليهود، تم ترحيله إلى غزة، فأصبح مريضًا بهاجس العودة " حرامٌ عليكم، ادفنوني تحت جميزتي! مات الآن أبو كلوسة... تقدم إليه الحاج صالح، أراد أن يسدل الجفنين، فارتعدت كفه، لقد تحرك الميت وهمس.

– يا حاج صالح لا تدفني إلاّ في مجدل عسقلان !"[4].

---

(1) وليد الهودلي : الشعاع القادم من الجنوب 39.

(2) السابق 134.

(3) السابق 134.

(4) عمر حمش: في حزيران قديم 49.

وتتحول في بعض المشاهد عن دور المؤازرة إلى حيث منافسة إحدى الشخصيات الرئيسة، فشخصية الطفلة التي وجدها العفريت تهرب سلاح أبيها، نافسها عليه، ليتّفقا من ثم على عودة من بقي حيًّا منهما؛ ليحارب به، فكانت نده في مشهد يعج بالمأساة، مثلما كان الموت سبّاقًا إليها، فكبرت روحه، وأحالته إلى مناضل صغير، وبدأت المسئوليات والمخاوف تعصر قلبه وفكره "ماذا فعلوا، أين وصل أبوه، من ذبح ومن لم يذبح؟ أين أنت يا منجد خليل؟ صحوت قبل الحرب المخزية وتركت الكينيا، ومرأى بنت تسابق الريح ببقجتها، هطل الدمع، وسخنت عيناه، رآها ترتمي على صدره، تقبله، قالت سلاح أبي،، تركه أبوها ... وجاءت عيناها واسعتين، صارتا مفتوحتين داميتين، ارتفعت يده وأسدلهما "[1].

وفي " **القرمطي** "، تُستحضر شخصيات العلماء " الصولي ــ ابن دريد، ابن العلاف "، ثم شخصية " نازوك "، الكهرمانة ثمل، أبو حربه"، كشخصيات مساندة إلى جانب "شعب بغداد"، و"هجر" حيث تتراوح هذه الشخصيات ما بين الانقياد والتسلط، تقاسم الشخصيات الرئيسة أدوارها، وتساندها في تنوعات مواقفها، وبما يسهم في إبراز أدوارها بشكل أكثر فاعلية في مراحل تطورها المختلفة، فالشعب ــ على سبيل المثال ــ سلبي، يكره الخليفة، يتهمه بالفسق؛ لكنه يكره قتله لأنه جزء من مقدساته؛ لذلك فهو يقبل الظلم من باب التعود عليه " الناس كانوا يعرفون أن الخليفة ضعيف، ولكنه مع ذلك قوى، ينتظر الناس قوّته، يتوقعون غضبته، فإذا خيّب آمالهم فإن ذلك من حقه. الخلافة حق مقدس ، إذا صانه حامله فيها ونعمّت، وأما إذا ما ضيعه فمصيره مثل مصير المقتدر .."[2].

مثل هذا، مَنْ يخلق خلفاء مُضيَّعين بين مسئولية تخلّوا عنها، ومتع أدمنوها، فباتوا كالريشة في مهب الريح.

فكأن لسان الحال يقول " من أعمالكم سُلِّط عليكم "، وفي المقابل ، جاء شعب هجر بفكره المتخلف، وابتعاده عن العقيدة، عاملاً أساس في تكوين شخصية أبي طاهر القرمطي، وانساقوا إليه كما تساق النعاج، فقدّسوه وصنعوا منه إلهًا " قال أبو طاهر : قل لي يا أبا العباس، هل انتهي البناء في دار الهجرة ؟ !

قال أخوه :البناء اكتمل ، ولكن ..

– ولكن ماذا ؟ !

قال الفضل، أبو العباس : هذا بناء عادي، مجرد حجارة، وقد سبقنا إلى مثل هذا البناء الكثيرون ولكنهم لم ينجحوا في شيء ...

---

(1) عمر حمش: في حزيران قديم 62.

(2) أحمد عوض : القرمطي 52-53 .

–ماذا تقصد ؟ لقد اتفقنا فيما سبق على هذا الأمر ...

قال أبو العباس : بدل أن نهدم الكعبة، نأخذ سرها وجوهرها ومغناطيس القلوب الذي يشد الناس إليها .

– مغناطيس القلوب ؟

– نعم .. الحجر الأسود!!"[1].

وفي "**ما علينا** "، تأتي شخصية كلٍّ من " سيرينا، شيلان، زوجة نزار وابنته، مرعي، وشرطة المطارات"؛ لتساند شخصيات الخطاب الرئيسة، ترافقها في محطات سردية تشتعل بالحركة والمفارقة، تشحذها بالتوتر في مراحل تطورها؛ لتستنبط من ثم تفاعلات قلقه تعتمل في مكونات الشخصية .

يستقطب مرعي نزار للانضمام إلى حزبه السياسي " ــ جئنا لأننا نعتقد أنك ، حسناً أنك يساري وتقدمي، ولذلك يجب أن تكون معنا. هناك أشياء كثيرة ليس وقتها الآن . أنت تفهم طبعًا... غاب نزار البطل. ركب البراق إلى بيروت، إلى حيث كان مرعي يستأذن الحاضرين في مجلس نزار البطل، ينتحي به في غرفة مجاورة، ليسأله الأسئلة اليومية ذاتها! ما هو الوضع؟ كيف تقيم الأمور. هل هناك جديد، خطر وقلق؟ أنت تفهم طبعاً أننا نحن في الزاوية الحرجة والنفق المظلم . أليس كذلك ؟"[2].

لا تكاد مشاعر نزار البطل يهدأ حنينها إلى الوطن، فالغربة أكلت قلبه، وأثقلت ذاكرته بمشاهد الوطن البعيد، تبرز كلما تحدث مع طفلته ذات الأربع سنوات، يغرس فيها حب وطن... لا حدود له في ذاكرتها " أحلى السباحة هي في البحر الميت، حتى أنك تكادين تجلسين فيه، دون أن تغرقي . البحر الميت في فلسطين، في بلاد أبيك، يا حبيبتي . وهذا البحر الأبيض يؤدي إلي فلسطين كذلك .

– لماذا لا نذهب إلى فلسطين يا بابا ؟ أريد أن أراها ، أحبها كما تحبها .. بابا .

– عندما تكبرين قليلاً .. يا حبيبتي، سف تفهمين، لماذا لا نذهب "[3].

ثم تثور ثائرته، عندما يستنهض الضابط غضبه وكبرياءه، وهو يدفع إليه بأوراق سفره "من أنت ولماذا أتيت؟ اكتب كل شيء مهما كان صغيرًا وتافهًا ولا تستطيع أن تكذب علينا . إن الكذب يخرجنا عن عقولنا .

هل تفهم !

---

(1) أحمد عوض : القرمطي 190/189/188.

(2) زياد عبد الفتاح : ما علينا 5.

(3) السابق 73 – 74.

قال ذلك بتهديد لا لبس فيه ....

ثار نزار البطل غير أنه في اللحظة التي كاد يُفلت فيها زمامه، أمسك عن كل انفعال ....

– سيدي الضابط . لماذا تستدعيني وأنا لست من مواطنيكم ؟...

– ماذا تقول .. بماذا تفوّهت أيها المعتوه ...

وقام من على كرسيه وهو يهبط على الأزرار المثبتة على المكتب أمامه .

خاف نزار البطل ... ابتعد، وأصابه هلع وطار صوابه"[1].

تعتمل فوضى مشاعر نزار وفكره المشتت في نفسه، فتختلط عليه الأمور؛ ليرتفع وجيب غضبه، ثم لا يلبث أن يتملك نفسه ويستكين .

وفي "**صورة وأيقونة وعهد قديم** " تشكل شخصية والد إبراهيم، والدته، أخيه، و سكينة وزوجها محمود، إيلاي، أبي يوسف ، ثم جميلة.. شخصيات مساندة، تختلف طبيعة مساندتها، بناءً على طبيعة الدور الذي تؤديه إلى جانب الشخصيات الرئيسة، فوالد إبراهيم هو المسئول الأول عما آل إليه حال إبراهيم، حيث يدفعه دفعًا إلى عشق المال، والتنكر لمسئولياته، مما دفع إبراهيم إلى الهجرة هربًا من مسئولياته تجاه أهله ووطنه، كما تنكر لمريم التي أحبها، ويحتذي سيرة والده ، فيقوم بتشويه جبال القدس، من خلال قطع أحجارها، ثم بيعها لبناء مستوطنات اليهود، أمّا والدته فقد كانت تدفعه إلى كراهية والده بسبب غدره بها " وأحيانًا حين يفيض الكيل ويعصرنا الفقر كانت ترسلني "للشروال" لأسحب منه . كان الشروال بالنسبة لها، وبالنسبة لي، رمز الغنى من مال حرام هو مال القدس وجبال القدس المبقورة والمحاجر .

ورجع أبي .... قال فجأة :

– لماذا لا تترك مدرستك وتعمل في المحاجر ؟...

التفتّ يمينًا وشمالاً وأنا أداري ضيقي الشديد واكتئاب .

كنت مازلت أحس بالحزن وقلبي مكسور من مريم وقصة حبّي ، ثم ضياعي عند المسجد ،وقلة المال والإيمان وجراح القلب.

لكني في تلك اللحظة وقد تكاثفت هموم الدنيا علي ما كنت بحاجة لهم جديد، فسايرته " [2].

كما ساهمت جميلة في إبراز ملامح وعقد إبراهيم، من خلال مرافقتها إياه في رحلة بحثه عن مريم وابنه غير الشرعي، وهي امرأة سبعينية.. تركت بصماتها في مرحلة هامه من حياة مريم، وقد بدأت معه البحث عن أثر ما لمريم وابنهما من العلية، وفي البيت الذي استوطنه اليهود عنوةً، حيث كانت تسكن مريم وابنها " قبل صعودي قالت بوجل،" قلبي يدقّ .

---

[1] زياد عبد الفتاح : ما علينا 77/76.

[2] سحر خليفة : صورة وأيقونة وعهد قديم 60 / 61.

لو ضبطونا! أوعى يطخوك !" قلت بأنفة ، " أنا لا أخاف ، أنا قدّ الحمل ." لكنّي في الواقع كنت أخاف. يملأني الخوف فلديهم سلاح وأنا أعزل ، ولديهم قضاة ومحاكم ، ولديهم جيش وحكومة، وأما أنا، أما جميلة، أنا في الستين، هي في السبعين ... لكن لا بأس، ماذا نخسر؟ لن أخسر شيئاً لم أكسبه . وأنا وحدي من غير أهل ، من غير وريث ، من غير ابن وحبيبة ماذا أملك ؟"[1].

وتتفرع شخصيات في "**بلاد البحر**"، في اتجاهات متعددة، تتنوع؛ لتتحاور فيما بينها، وتتراسل مع شخصيات الخطاب الرئيسة، تزاحمها في بعض المواضع، وتمهد لها الطريق في مواضع أخرى ، استحضر من التاريخ من شاء؛ ليؤلف بينهم وبين شخصيات الحاضر، تتفاعل في اتجاهين، مابين الخير والشر، فتبدو مساندة ، أو تهدد أمن الشخصيات الرئيسة.

من خلال شخصية مريم العذراء – عليها السلام – تتسرب رائحة الأرض، وطعم زروعها ، وفيض حنانها ، تعلمه بعضًا من أسرار الكون، ولغة الحب " السيدة الوضيئة أخذتني من يدي ، تجاوزت بي اللافتات الضوئية التي تنغل فيها الديدان وقالت :

كيف تريد أن ترى عكا ؟ !

**قلت** : أريدها حديقة .

**قالت** : ولكن الحياة لا تكتمل إلاّ بالقبور ...

**قلت** : الموت يشير إلى الله والمشكلة ليست مع خالق الخلق ، بل مع الخلق أنفسهم ...

**قلت** : فماذا أفعل يا سيدة النساء ؟ !

**قالت** : التجئ إلى الشجر، الأشجار أقلام الله التي يكتب بها، والبحر هو الورق، هل رأيت ابني يمشي على البحر "[2].

وللنّيّص دورٌ هام في تكوين شخصية أحمد بن مسعود، مثلما يلعب الأب دورًا بارزًا، ومنافسًا أحيانًا في تشكيل شخصية ابنه ، تشف عن عمق ارتباطه بالأرض، التي تعلّمه بدورها كيف يستبسل في الدفاع عنها، وتغرس في قلبه محبة" الزرع والشجر" ، "الطيور والحيوانات " ، حتى ديدان الأرض تعلمَ لغة التفاهم معها "ماذا تفعل أيها الولد ؟! هكذا ضبطني أبي وأنا أحدق في القمر، جلس بالقرب مني، فشممت رائحة عفنه، كانت خليطًا من روائح التراب والسريس والمياه الآسنة، كان على كتفيه وشعر رأسه أوراق جافة، وقش وإبر نيص مرقطه ملتصقة بقمبازه.

– أين كنت يا والدي ؟ !

هكذا سألته، تمدد على فراشي، حدق في وجه الرجل المتربع في القمر، قال : هذه

---

(1) سحر خليفة : صورة وأيقونة وعهد قديم 191 /192.

(2) أحمد عوض : بلاد البحر 23 .

الليلة مباركة، وقد رأيته ..

**ومن هو ؟**

– النيص ... صديقي الوعري ... كان يقف وينظر إلى القمر ... شممت رائحته وسمعت صوت تنفسه في الليل، كان مثل الملك شموخًا وأبهه "[1].

**ويلاحظ في شخصيات** الخطاب، غلبة البعد النفسي والأيديولوجي على البعد المادي، مما أضفى عليها مزيدًا من الخصوصية، حيث تتجلي الضبابية عن مخزون فكري و عقائدي، بل ونهج وطني وسياسي، كما تتضح أسلوبية خاصة في عرضها تجمع بين البساطة والتعقيد، والوضوح والغموض في مواقف متعددة .

**3- الشخصـــية النموذجية :**

يرسم الروائي هذه الشخصية ممثلة لأحد الأجيال أو الطبقات الاجتماعية، وهذا ما يميزها عن الشخصية العادية، فهي " تختزل سجايا الطبقة أو الفئة التي تمثلها [2] .

ولاقتصار رسم الشخصية على هذه الأبعاد، فإنها تتصف بالعمومية؛ لذلك.. تأتي "محاولة وصف الشخصية الإنسانية ببعض الخصائص النموذجية، أو المثالية في نوعها فقط " [3] .

فإذا رغب الروائي بتمييزها عن غيرها من أفراد طبقته، فإن ذلك يتطلب منه الابتعاد عن الخصائص النموذجية، وتمييزها بصفات نفسية، أو جسدية أكثر تحديدًا .

**والسؤال الذي يقدم نفسه هنا :**

هل تعتبر الشخصية النموذجية مهمشة ؟ وهل إضفاء بعض الأبعاد الخاصة على هذه الشخصية يحول بينها وبين النمذجة؛ لتتدرج من ثم، ضمن نوعٍ آخر أكثر أهمية ؟

ربما لا يتجاوز دور إحدى هذه الشخصيات بعض الأسطر السردية، إلاّ أن تلقائية وأسلوب تقديمها، إضافة إلى نوعية ما تقدمه، لا يجعل منها شخصية مهمشة، وإن جاءت أقل تفاعلاً، يُستشهد على ذلك بدور البدوية الصبيّة في "نجمة النواتي" ، كنموذجٍ لرعاة الغنم، فهو يتسم بالجلد والصبر وعمق العطاء، ومن هنا لم تحضر الشخصية بملامحها الجسدية؛ لتمثل النموذج العام الذي يمثل شريحة هامة في المجتمع، رغم بساطة دورها في تشكيل لبنات السرد؛ كما لعبت دورًا ممهدًا خلال تقديم أبيها، والذي قسطه عسقلاني؛ ليتدرج في كشف دوره النضالي في مساعدة المناضلين على تهريب السلاح، والتعتيم على عملياتهم النضالية ضد الصهاينة. " البدوية الصبية التي تهش أغنامها، استنشقت رائحة العرق تتضوع منه، ناولته طاس الحليب

---

[1] أحمد عوض : بلاد البحر 89/88.

[2] فريال سماحة : رسم الشخصية في روايات حنا مينة 30 .

[3] محمد نجم : فن القصة 87 .

الطازج، شرب وارتوى وسربلته أبوه دافئة ، قدم لها قطعة نقود بيضاء . تجهمت الصبية وردته بحزم :

– يعطيك العافية، أنا ابنة أبي"[1].

وخلال التحضير لإحدى العمليات " قال البدوي :

– الليلة يعبرون من بيارة الباشا .

– ودورية الدوليين ؟

– سيكون العبور وقت تغيير الدورية، واستلام الهنود الموقع، الضابط الهندي مسلم ووعد بالمساعدة. كان أبو خليل قلقًا ينقر بإصبعه على ركبته ... فاضطجع على كوعه .

ــ والدليل ؟

ــ من عشائر الهزيل .

ــ الغدر !

ــ أعوذ بالله ...

ــ من الرعاة من لا يؤتمن جانبه، أخشى أن يبيعهم .

كوّر البدوي قبضته وأقسم "لو حدث سأدفنه حيًا " [2].

فالبدوي يتصف بالنخوة، والجلد، والوفاء.. وكلها صفات نفسية، يستدل عليها من الحوار السردي .

وتمثل شخصية الشرطي في كلٍّ من "**طيور الحذر**"، "**وشرفة الهذيان**" لإبراهيم نصر الله، نوعًا آخر من هذه الفئة، تتردد بشكل عشوائي، عاكسة ملامح الجدة والصرامة، بل والمراقبة الدائبة للمواطن العربي حيثما كان، فقد ساعدت على خلق جوٍّ مشحون بالتناقضات والمفارقات الساخرة، ففي "**طيور الحذر**" ، يدور حوار بين الصغير وأحد أفراد الشرطة الليلية، مُجَلِّلاً الشخصية ببعض الصفات الجسدية، التي تبدو.. كأنها متطفلٌ يفضح نفسه بأفعال كاريكاتورية مثيرة للضحك "خالية هي الشوارع .

لا أحد.. سوى حُرّاس يطوفون بعصيٍّ غليظة وشوارب كثَّة.

ولم تكن العصي قادرة على إثبات هيبتها الكاملة، إن لم تكتمل بالشوارب المقرفصة بجهامة تحت أنوف الحرّاس...

–أنت..ماذا تفعل هناك ؟

انفجر صوت في الظلام، صوت حارس يقظ، وانفتحت عينُ كشّافِهِ.

---

[1] غريب عسقلاني : نجمة النواتي 5–6 .

[2] السابق40 /41. هذا، ويستحسن الفصل بين قوله " واستلام الهنود الموقع" ، وقوله " الضابط الهندي مسلم " بفاصلة.

- إلى أين ؟
- إلى بيتنا .
- توقّف . أين كنت ؟
- في الشركة .. أعمل .
- تعمل حتى هذه الساعة ؟ هل هناك من يعمل حتى هذه الساعة ؟!!
- نعم .. أنا..وأنت! "[1].

ويتكرر هذا النموذج في "**شرفة الهذيان**" ، يدور مشهد مماثل بين أحد أفراد الشرطة ورشيد النمر، إذْ هبّ من نومه فزعًا على طرقات مدوِّية ":حضرة الشرطي. نعم . حضرتي .

أشرع الباب.

ألا يكفيك تقصيرك مع ولدك الكبير لتجرَّ نفسك بنفسك إلى مشكلات أعوص وتفتح دفاترك القديمة من جديد .

: ماذا تعني تمامًا .

: أعني ما أعنيه تمامًا .

: وما الذي تعنيه فيما تعنيه

:أنْ تحل المشكلة مع ولدك الصغير لتمرَّ الأمور على خير .

: أية مشكلة ؟

: مشكلة الهمبورغر .

:وهل تُعتَبَرُ هذه المشكلة مشكلة ؟

: بالتأكيد . لقد أمضى الليل وهو يحاول الاتصال بحاملة الطائرات (كيتي هوك)؟

: ولماذا ؟

: لأنه يريد أن يُقدِّم شكوى ضدك. " [2].

لا يخفى ما يكتنفه المشهد من نقد لاذع، بلغة حوارية، تنتصر فيها دلالات غائرة، مغلفة بطابع فكاهي ساخر، كما تبدو من خلالها.. ملامح التسلط.. وأسلوب التحقيق السريع .

---

(1) إبراهيم نصر الله :طيور الحذر، ط1، دار الآداب ، بيروت، 1996 ،72 .

(2) إبراهيم نصر الله : شرفة الهذيان، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 2005 ،123.

**تقانات أسهمت في إنتاج الشخصيات الروائية :**

**أ – الحوار :**

يعد الحوار تقانة أساس من تقانات الأسلوب التصويري للشخصية، وكأسلوب درامي، تنبثق أهميته "من وظائفه الحيوية، ومن أهمية عرض الأشخاص أمام القارئ بخصوصيتهم الفردية الحية كما يقول " لوكاتش" الذي ينسب خلود محاورات أفلاطون لا إلى مضمونها الفكري فحسب بل إلى نضارة الحوار وهو يقدم شخصيات يمكن أن تستعاد معايشتها ...

ولا يخفى ما للحوار– إن جاء ملائمًا لمستوى الشخصية ونابعًا من ذاتها – من أثر مساعد في كشف أبعادها، وسبر أغوار عالمها الداخلي، وإيضاح ماضيها، وبيان ميولها وطريقة تفكيرها، وعمق وعيها "[1].

وهناك وظيفة ربما تعد "أهم وظائف الحوار و أخطرها في الرواية وهي وظيفة تنمية الصراع فيها، والتنبؤ بالأحداث القادمة "[2].

وللحوار طبيعة خاصة، تخلق منه بعدًا هامًّا في تحريك خيال وتصور المتلقي للشخصيات، وتضفي على السرد حيوية، تنأى به عن الجمود والتصنع، كما يشكل " صفة من الصفات العقلية، التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه "[3].

إضافة إلى استعماله أحيانًا " في تطوير الحوادث، واستحضار الحلقات المفقودة منها إلا أن عمله الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية، أحاسيسها المختلفة، وشعورها الباطن تجاه الحوادث أو الشخصيات الأخرى، وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف، على أن يكون بطريقة تلقائية "[4] .

ولكن، هل هناك فرق بين الحوار كتقانة سردية روائية، والحوار في الأعمال الأدبية الأخرى، كخطابات مكتوبة أو كلامية أو تجمع مابين النوعين ؟

يعد الحوار "عماد العمل المسرحي، وغير غائب عن النتاج الشعري، كما أنَّه مهيمن في التحقيقات والمقابلات الصحافية والإعلامية، متفاوت في الظهور في الوثائق والأبحاث التاريخية. إلاّ أن وجوده في النص القصصي متميز عنه في أيّ من النصوص الأخرى في تلك العلاقة التي يقيمها مع عنصر السرد فيه ، على أن هذا العنصر هو العنصر المحدد لتكوينه الجمالي "[5].

---

[1] فريال كامل سماحة :رسم الشخصية في روايات حنّا مينة 37.

[2] السابق 37.

[3] محمد نجم : فن القصة 96.

[4] السابق 96 – 97.

[5] سامي سويدان : المتاهة والتمويه في الرواية العربية ، ط1 ، دار الآداب و بيروت ، 136/2006.

هذا ، ولا تخرج مناجاة النفس، أو ما يسمى بمخاطبة الذات عن حكم الحوارية، مما يعني اتساع المفهوم " ليصبح معادلاً لخطاب الشخصيات، بحيث يستوعب أي كلام تطلقه أي شخصية وإن لم يدخل هذا الكلام دائرة التداول مع شخصية أخرى .
هكذا، يدخل في إطار الحوار تلك العبارات التي ترد من طرف واحد وإن لم يتم تجاوب بشأنها من قبل طرف آخر . كما يدخل في الإطار عينه تكليم الشخصية ذاتها "[1].

هذا ، وللحوار أوضاع وحالات مختلفة، أكثر اتساعًا مما هو معروف، فقد يأتي " ناجزًا أو كاملاً و متقطعًا أو غير مكتمل، بناءً على تجاوب المخاطب (أو المرسل إليه )مع المتكلم ( أو المرسل) أو عدم تجاوبه .كما قد يكون خارجيًّا بين أكثر من شخصية و داخليًا مصرحًا به أو مضمرًا في الخطابات "[2].

يكشف الحوار في "**عكا والملوك** " بين الشريف الإدريسي " ، "وابن جبير" عن شخصياتهما، ودورهما المسئول كعالمين جليلين تشربا حضارة الإسلام زمن صلاح الدين الأيوبي، رغم أن الإدريسي هجر ديار المسلمين ليعيش في كنف الملك " غليوم" ، الذي ورث مملكة أبيه (راجار) "وجدت رجلاً قائمًا بين عدد من الرهبان ... كان في الستين من عمره أو يزيد....

قلت السلام عليكم:

صاح الشريف الإدريسي بفرح : وعليكم السلام .

تقدم إليّ " عانقني بقوة ... جمع أشياءه عن مائدة قريبة، كانت هناك كتب وأعشاب وجذور وأوراق جافة وأخرى خضراء...

قلت : ظننتك جغرافيًا ! فما هذه الأعشاب ؟

قال : هؤلاء يتعلمون الطب، وأنا خبير في طب الأعشاب، وجئت اليوم أعلمهم ذلك ..

سألني : كيف سبته ؟ !

قلت بخير، هي سوق مزدحم بين بحر الروم من جهة، وبحر الظلمات من جهة أخرى ""[3].

ويطول الحوار، فيكشف مزيدًا من أسرار عملهما، وأفكارهما، وما آل إليه بعدهما عن الديار.

" قال وهو يخفي عينيه عني : كم اشتقت إليها ! إنها تعذبني ... أصحو في الليل، فأجد نفسي ألعب في ساحاتها، أنظر إلى بحرها .. هل ..

شرق صوته بالدمع .

---

(1) سامي سويدان : المتاهة والتمويه في الرواية العربية 139.

(2) السابق 139 ــ 140.

(3) أحمد عوض :عكا والكلوك 30 ــ 31 .

قلت : عد إذن !!

قال : ظلم ذوي القربى يمنعني ...."[1].

ويقدم "الإدريسي ابن جبير " للملك "غليوم" ؛ لتتسع مساحة الحوار، فيعكس وضوحًا أكبر للشخصيتين، إضافة إلى شخصية الملك غليوم و الناصر صلاح الدين" قال الشريف يا مولاي، هذا هو العالم المحدث، والفقيه أبو الحسن محمد بن أحمد بن جبير .

قال الملك : لم أفهم مقصدك يا إدريسي . ماذا ...؟!

قال الشريف: هذا رجل يحقق في كلام رسولنا محمد صلى الله عليه وسلم ....

قال الملك موجهًا الحديث إلي: وإلى أين تقصد أيها العالم ؟!

قلت : إلى بلاد الشام .

اعتدل الملك في جلسته، وقال : هل سترى صلاح الدين ؟!

قلت آمل ذلك ؟

قال باهتمام بالغ : أصحيح ما ذكر عنه في معاملته للمسيحيين داخل القدس ؟!

قلت : هذا ما ترامى إلينا من أخبار المغرب [2].

يبدو الحوار طويلاً ، يسعى إلى إبراز الشخصيات بشكل غير مباشر، دون أن يسلط الضوء على صفاتها الجسدية، وإن جاء ذلك بشكل عابر، ضمن حديث النفس إلى النفس، مثلما حدث مع ابن جبير عندما شاهد الإدريسي بين مريديه، فيظهر العالمان بهيبة ووقار، إلى جانب حيازتهم تقدير الملك : يُلمس ذلك من أسلوب حديث الملك غليوم مع الإدريسي، وحسن مخاطبته لابن جبير- رغم اختلافهما في الدين- ضمن حوار يغلب عليه الطابع الأحادي ، إذ يقترب أكثر من كونه حوارًا داخليًا، يشف عن ألم سلطوي وقهر مستفز، يسطوان على كيان عودة اليوسفي في "ماعلينا".

ففي الوقت الذي توصد الأبواب في وجهه، طوال رحلة سفره وطرده من المطارت العربية والأجنبية، يجد في "نزار البطل " ضالته، فينفض عن نفسه بعضًا من مكبوتٍ.. تفحم من ألم الغربة، وكاد يحترق ويحرقه، لولا تعلّله بالصبر، فأثناء التحقيق معه في إحدى البلدان العربية، يفتح عن مقدار الاحتقار الذي يلاقيه العربي المسافر في بعض الدول، مقابل المعاملة المثالية للضيف الأجنبي، في الوقت الذي أحسن فيه الظن ببلاد العُرب أوطانًا ، لا وطنًا واحدًا، فكانت المفارقة العجيبة في انتظاره " نفذت تعليمات الضابط بدقة فلم أبرح المكان الذي حدّده

---

[1] أحمد رفيق عوض : عكا والملوك 31 .

[2] السابق : 37/36/35 .

ولو لقضاء حاجة، أنا أعرف حدودي بخاصة مع الشرطة أو السلطة، أي شرطة وأية سلطة! مرت ساعة، ساعتين، ثلاث ساعات، كاملة، لم أقم خلالها بأية حركة و عودة اليوسفي حريص. وما دام في بلد وطنه الثاني فلا بد أن يكون مؤدبًا ومطيعًا "(1).

وتنتظره مفاجأة جديدة بعد اقتياده إلى إحدى الغرف الداخلية "حيث جردوني من كل ما معي.

نقودي و جواز سفري ، و خاتم عرسي .. وأبتدأوا التحقيق !

ماذا جئت تفعل ؟ اعترف هل تدربت على استعمال السلاح، وأين ؟

هل تنتمي إلى تنظيم، أو فصيل، أو حركة، مَنْ هم أصدقاؤك في البلد الذي أتيت منه ؟ من الذي يحرّكهم ؟

من الذي .. يحركهم ؟ أين، متى أسئلة متلاحقة أحسستها تنغرز في جسدي مثل السكاكين"(2).

ويتطور الحوار، ومع المشهد الدرامي، حيث بدأوا معه مرحلة الضرب والإهانة الجسدية بعدما لم يجدوا ما يدبرون ضده، وضد كل من يشبه عودة ومضى في انكساره دون فائدة "قلت لهم أنني لست شيئًا وأنهم يحملونني أحمالاً لا أستطيع حملها، وأنني إنسان بسيط، عامل وفلاح يكد في سبيل رزقه ... لم يقتنعوا، اتهموني بالتهرب والخداع، وهددوني قائلين: إنهم إذا لم أعترف، فسيلقون بي إلى مكان لا يصله الطير أو يقع على وصفه أحد بيني وبينك لم أفهم! حسناً فعلت، فلو كنت فهمت حينها ربما أغضب، أو يفلت مني الزمام فأمضي إلى كارثة!"(3).

وحدثت الكارثة "فإن أحدهم ضغط على جرس، جاء على إثره شخص اندفع داخل الغرفة، كما تندفع الغارة! لن أنساه ما حييت . كان طويلاً وجهمًا، صدره مندفع، وكفه ضخمه . صمت من الألم وهو يصفعني فجأة بجبروت وقسوة ... اعترف ياصعلوك! اعترف وإلاّ كسرت رأسك ...

أوجعني الوضع الذي أنا فيه حتى كدت أعترفُ بأشياء لم أرتكبْها من شدة الصفعات والإهانات"(4) .

وحيث بدأت مشاعره تتراجع عن هدوئها، بدأ عودة يشتم نفسه " كان الخوف يصعد في داخلي ويمسك بي، فيما تتقاذفني الهواجس وتختلط الأوهام ماذا هم فاعلون وما هو المصير ؟

---

(1) زياد عبد الفتاح : ما علينا 146

(2) السابق 146 / 147.

(3) السابق 147 .

(4) السابق 147.

آخ يا عودة اليوسفي كم أنت غبي ! طول عمرك وأنت حمار ولا تحسن الاختيار! "[1].

**ب – الحــلم :**

تعد أحلام النوم واليقظة تقانتين فاعلتين في السرد الروائي، فمن "أهم التقنيات التي يتوسل بها الروائيون لنضو الحجب عن عالم الشخصية الداخلية، المونولوج الداخلي مباشرًا وغير مباشر، والتذكر، والتداعي، والأحلام بنوعيها "[2].

وهذا بدوره يحتاج إلى أسلوب "الاستبطان النفسي"، ويعد الحلم، إلى جانب الحوار الداخلي والتذكر.. من أهم الأساليب التي تحقق التركيز لعالم الشخصية النفسي، باعتبارها تقانات حداثية، تسهم في بناء الرواية .

كما أنه "من التقنيات التي تعين الكاتب على إنارة اللوحة الداخلية للشخصية، حين يعرف القارئ منها ما تحلم به، وما تتمناه "[3].

ولا شك، أن توظيف الحلم بعيدًا عن كونه مجرد موضوع، يضيف إليهما صفة كونهما "تركيب لفظي وقالب شكلي يخدمان انزياح الخطاب الروائي عن بنية لغة الوصف التقريري والتفصيلي ذات المرجعية البصرية بالأساس، وعن بنية لغة السرد ذات البناء المنطقي الخطي المحكم، الحلم والاستيهام يلقيان بالخطاب الروائي في نسق لغة يغمرها الاستبطان والحوار الداخلي بما يتسمان به من كثافة وتقطع أو استغراق ومرجعية أساسها الحدس وملكات الإدراك غير الحسية "[4].

ووسط أمواج الخوف، وترقب الموت، كان يعيش الخليفة المقتدر في " القرمطي،" فجسّدت أحلامه من قلب واقعه المعاش شخصية مهزوزة، وخلال فترة اختبائه في إحدى البيوت، بعيداً عن خطر مؤنس الخادم ونازوك قائد الشرطة رأى " فيما يرى النائم أنه سكر أمام الناس، كل الناس، رقص بينهم ... أخذ منه السكر كل مأخذ، وعندما وصل الحافة التي تتساوى فيها الأشياء، رخيصها ورفيعها، عظيمها وتافهها، تقدم إليه عبد أسود يحمل سيفًا يمانيًا طويلاً ومعقوفًا، اقترب منه إلى مسافة تثير الريبة، قال له المقتدر: ألا تراني ألبس بردة الرسول خاتمه ومنطقته وسيفه ..العبد الأسود اجتاحه الرعب ، ولهذا غرز السيف في بطنه ليتوقف عن هذا الشعور. سقط العبد بالقرب من رأس الخليفة ... "[5].

---

(1) زياد عبد الفتاح : ما علينا 148 ــ 149.

(2) فريال كامل سماحة : رسم الشخصية في روايات حنّا مينا 44.

(3) السابق 47.

(4) ملتقى الروائيين العرب : صنع الله إبراهيم وآخرون 222.

(5) أحمد عوض : القرمطي 101 /102.

لقد تحول رعبه الدائم إلى كبت ينفجر في أحلامه كبركان حمم تصهر مشاعره وتفكيره، فيغيب من ظلام واقعه، إلى ظلام كوابيسه الليلية؛ لينفّس عن مشاعر مرضية مخنوقة .

كما تحول خوف أحمد الفايز من الاعتقال، بعد احتلال الصهاينة القطاع في " **الكوابيس تأتي في حزيران** " ليتحول هاجسه المكبوت إلى أضغاث أحلام ورؤًى ثقيلة، تتشبث بخياله وأحاسيسه إلى درجة تحققها في الواقع، وكأن لحدسه دورٌ إضافيٌ "رأيت ذات ليلة شيخًا مهيبًا ذا لحية بيضاء، هزه الشيخ من كتفيه، فتح عينيه ونظر إلى الشيخ بدهشة ولكنه لم يتكلم، قال له الشيخ:

- لن ترى ابنك الذي في بطن أمه .
- لماذا ؟
- لا تسأل ، لن أسمح لك برؤية ابنك .
- هل سأموت ؟
- قلت لا تسأل ، المهم أنك لن ترى ابنك "[1].

يستشف من الحوار، تمكن المعاناة من نفس "أحمد الفايز" بعد احتلال القطاع، وقد بدأت أعراض ذلك تظهر في أحلامه ورؤاه، تعبر عما يتوجس منه خيفة، ولم تلبث بدورها أن تحولت إلى حقيقة مفزعة، فالواقع لا يبشر بخير، والقتل والتدمير يحرق الأخضر واليابس.. والموت متربصٌ.. يذر الرماد في العيون .

فبعد ضياع الوطن، تبدأ مرحلة اعتصار الإرادات، وكان هذا بداية مشوار أحمد الفايز مع الاعتقال والتعذيب؛ ليعكس بدوره، سمات العقلانية والصمود.. في مرحلة التصدي والمواجهة .

**ج ــ السـيرة :**

رغم الاختلافات الدائرة بين النقاد حول حدود جنسٍ السيرة، بسبب التداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية، ورغم نظرة الثبات ممن يعدها التزامًا وميثاقًا مع الواقع، فإن دخول الممكن والمتخيل ضمن تراسل المتلقي مع كاتبها، يظهر إلى أي مدًى هي " لا تسعى إلى أن تكون وثيقة حيه عن حياة الكاتب بالمعني الحرفي؛ لكنها تطرح رؤية للعالم . الكاتب المسمى على غلاف الكتاب، لا يوجد كاسم من بين شخصيات الكتاب، والوقائع هي التوقعات، لكن التوقعات هي أيضًا وقائع، ومادة المحكي الروائي – إن كانت لا تمت إلى حياة الكاتب الحرفية بصلة – فإنها تنتمي بالضرورة إلى نشاطات التخييل التي يمارسها الكاتب "[2].

---

(1) محمد أيوب : الكوابيس تأتي في حزيران 134.

(2) ملتقى الروائيين العرب :صنع الله إبراهيم وآخرون76.

هذا، وحال التزام السيرة الذاتية تحديدًا – بمعايير كتابية سائدة في المجتمع، يأتي السؤال "عن علاقة الكتابة بالسائد في الحضارة التي تنتمي إليها، وعن مدى استعدادها للخروج على هذا السائد والجهر بما في الدواخل، مما هو متعارض أو متناقض، مع هذا السائد .

وقد نجد أنفسنا مضطرين، في حال خضوع كتابة السيرة الذاتية لسلطة السائد، إلى وضع ميثاق السيرة الذاتية موضع الريبة، لأن صاحب السيرة قد يتواطأ، في مثل هذه الحال، مع القامع ضد المقموع فيه، قد لا يجرؤ على ملامسة ما في أعماق ذاته، ورفع الستار عن مكنون هذه الذات ومكبوتها "(1).

ومن هنا، تتضح أهمية المتخيل الروائي، إذ يبدو " قناعًا أكثر صدقًا في تقديم السيرة الذاتية فهو إذ يضمر الميثاق، يصبح أكثر جرأة على كشف الذات، كما أن شفافية الازدواج بين الراوي والكاتب تترك حيزًا للذات كي تقف فيه أمام مرآة ذاتها، وتحاور معرفيًا عريها "(2) .

كما يرى عباس، أن المتخيل أساسٌ أو حدٌ فاصلٌ بين القصة والسيرة " فالقصص حرّ في الخلق والبناء يملك أن يتخيل مواقف ومحاورات، وله الحق في أن يصف التيار الداخلي في أنفس الشخصيات التي يرسمها، وقد يلجأ في بناء الشخصية إلى العناصر المستمدة من التاريخ، ككاتب السيرة أيضًا ولكنه كثيرًا ما يخلق العناصر التي يراها ملائمة لمواقف شخصياته، فيتقمص هذا و ذلك، ويبني عالمًا جديدًا ليس له صلة بالواقع إلا إنه شبيه به، وأن حدوثه أمر محتمل، أما كاتب السيرة فلا بد له من مذكرات ورسائل وشواهد وشهادات من الأحياء – أحيانًا – يعتمد عليها في كل خطوة "(3).

وفق هذا الرأي، فثمة " فرق واضح بين مهمة كل من الرواية والسيرة الذاتية، فالرواية مهما يكن نصيبها من الواقع عمل خيالي، في حين تنتمي السيرة الذاتية إلى عالم الواقع، وتصدق أحداثها باعتبارها وقائع تاريخية مهما تكن السيرة الذاتية معتمدة ومشوقة "(4).

وبإدخال السيرة كتقانة فنية ضمن نسيج العمل الروائي، ومع ظهور التعددية الإجناسية، باتت تحتاج إلى دراسة فنية وواقعية متكاملة – شكلاً ومضمونًا – ضمن البناء السردي؛ لما وراء ذلك من أهداف متعددة، وضرورية في تعميق دراسة الجانبين، وتحقيق الفائدة التكاملية بينهما .

---

(1) فصول : العدد الرابع 12/1997.

(2) السابق 12.

(3) إحسان عباس : فن السيرة ، ط1 ، دار صادر ، بيروت، 1996 ، 71 ــ 72.

(4) إبراهيم السعافين : الأقنعة والمرايا ، ط1 ، الشروق ، رام الله ، 1996م ،35.

والسيرة بشكل عام تختلف عن الرواية، وإن استخدمت ضمنها، فهي تقانة سردية تضيء الكثير.

أمّا نوع السيرة المستخدمة وكيفيتها، ودرجة استعمالها، فيراها فريق تنسجم فيما بينها أي "لا فرق بين السيرة الذاتية والسيرة عامة، في الغاية والشكل والمضمون، إلا أن احداهما تكتب بصيغة المتكلم، والأخرى بصيغة الغائب "[1].

وفريقٌ آخر يرفض ذلك، وإنْ تشابهتا في جوانب منهما "ولكن القول باتفاقهما التام خاطئ أو بعيد عن الصواب لأن الترجمة الذاتية نقل مباشر أما الترجمة الغيرية – أي ترجمة حياة الآخرين – فإنها نقل عن طريق الشواهد والوثائق، وشتان ما هما "[2].

هذا، ولا يكاد يخلو خطاب روائي من إحدى السيرتين – الذاتية أو الجمعية، أو كلاهما معًا– وعوامل ذلك متعددة، تكاد تمتزج بالخطاب، بحيث لا يتأتى للناقد القدرة على الفصل بشكل حقيقي، و إنَّ محاولة تحليله.. يأتي من باب الدارسة النظرية ليس إلاّ، فالفرد جزءٌ لا يتجزأ من هذا المجموع، كما أن ذات الروائي كمبدع، تتخلق أيديولوجيًا ونفسيًا ضمن هذا الوسط، فهو بدوره يستقي مادة خطابه الواقعي والخيالي من هذا وذاك؛ لأنه عاجز كما الناقد عن فصل مقوماته الإنسانية عن ذلك كله .

ويتجلى حضور تقانتي السيرة الذاتية والجمعية واضحًا في "**الشعاع القادم من الجنوب**"، حيث يسرد الهودلي سيرة المقاوم اللبناني " إسماعيل الزين " ، مع ربط تفاصيل سيرته الذاتية مع غيره من الأسرى العرب، كما تتضح سيرة جنود حزب الله، مقابل المحتل الصهيوني ومن والاه من جيش لحد.

هذا التمازج بين أطراف الخطاب، يتوزع بين السرد بضميري: أنا ونحن " صبرت أمي مع أبي فرزقها الله الذرية الطيبه – أربع بنات وثلاث صبيان أنا على رأسهم ... تحتفظ أمي لكل واحد من أولادها ببعض من النوادر والمشاهد الشقية لم تكن تملك الكاميرا، ولم تكن من هواة التصوير" [3] .

يضيء إسماعيل بعضًا من سيرته الذاتية، فأسرته بسيطة.. ولد لأبوين مكافحين.. علماه الحب والصبر، واكتسب منهما سعة الصدر والإيمان بالله، فكانا وقوده في مشواره النضالي، وخاصة في فترات التحقيق .

وعند سرد السيرة النضالية لأفراد حزب الله على سبيل المثال – كان يتحول بالسرد إلى ضمير المتكلمين "كنا نقطع "وادي السّلوقي" بخفة ورشاقة .. الأسلحة تثقل كاهلنا قليلاً إلاّ أن فرحة

---

(1) إحسان عباس : فن السيرة 102.

(2) السابق 103.

(3) وليد الهودلي : الشعاع القادم من الجنوب 105.

الانتصار جعلتنا لا نشعر بالأرض التي تطوى من تحت أرجلنا ... فاجأنا هدير مروحيات العدو يعلو ويصخّ الآذان ... نظرنا في السماء فإذا هي تقترب وكأن غولاً أو ماردًا يهبط علينا من السماء ... أصدر سراج أمره بأن نتفرق حتى لا تصيبنا بضربة واحدة .."[1].

لا شك أن هذا المقطع السردي يمهد للواقع في الأسر، ويكشف من ثم عن العوامل المباشرة وراء أسر جنود حزب الله، والذي أكّد عليه السرد في أكثر من مشهد، كما يتبعه كشف الستار عن أخلاقيات اللحديين، كشخصيات سلبية.. تربت على يد الاحتلال، ثم إنه يشف عن منطق المستسلم المناضل في مواجهة الخطر، فالأمر يتطلب تدبر للموقف، وإلغاء الذات، وتغليب مصلحة الوطن والدين لقوله " نتفرق حتى لا تصيبنا بضربة واحدة "، فليس خوف من الموت يتفرقون، بل حرصٌ على التقليل ما أمكن من الخسائر البشرية .

وفي " **ربيع حار**"، تنوعت ضمائر السرد، ورغم ذلك،جاء الخطاب يحمل الكثير من سير الأفراد والمدن والقرى الفلسطينية المنكوبة.. كجنين،غزة، نابلس، ورام الله ... فقد حملت بذور سيرة جمعية، واقعية، تاريخية، بل وفردية، خصّت شخصيات الخطاب الرئيسة .. "أحمد، والدته، أخيه مجيد، سعاد، والدتها ، أهالي ونساء حوش العطعوط في نابلس القديمة "، ورغم ذلك، تماهت الضمائر، انصهرت سير أصحابها ضمن واقع مأساوي طال الشجر والحجر، بدا الموت كوحش كاسر، يروي بدوره سيرته مع شخصيات الخطاب، وكأنهم يشكلون ملحمة تراجيدية لانهاية لها "ها أنا أكتب في مفكرتي حتى لا أفقد ذاكرتي وتعود إليّ الغيبوبة كل الخطوط مقطوعة، والخلويات، والأنتينات، وكل ما يمكن أن يصلنا بالعالم وحياة الناس.
بتنا في سجن، وقعنا في الفخ ، واشتد الحصار" [2].

يروي مجيد سيرته من قلب الحصار، وفي مقر الرئيس عرفات- في رام الله- حيث لحظات انتظار الموت، فتشف النفوس عن صدق نادر لامواربة فيه " فأيقنا جميعًا أن الجنة وملاك الموت باتا يتربصان على العتبة. فدعونا الله أن يرحمنا وتذكّرنا من يذكرنا . من يذكرني؟ أحمد وأبي، ستي الحجة، لورا وسعاد ؟ هل يغفرون حماقاتي ؟هل يذكرون حسناتي؟"[3].

من عجز قاهر يسيطر على مجيد ومن حوله، تندفع الذاكرة إلى الأمام، وتتجلي مرآة النفوس، ويبدأ تحدي الموت.. هذا المشهد بات يتكرر كلعبة شطرنج مع كل فلسطيني يحاصره الموت والدمار، إنها سيرة مدونة بالدم.. يحفرها الموت في جراح المقهورين الصائمين على أوجاعهم.

---

(1) وليد الهودلي : الشعاع القادم من الجنوب 41.

(2) سحر خليفة : ربيع حار 231.

(3) السابق 232.

# الفصل الثاني

# الزمان والمكان

# الزمـــان والمكـــان

**مدخل :**

اختلفت آراء العلماء ورجال الدين والفلسفة حول ماهية الزمان والمكان، وأيهما الأدعى إلى الحركة، وأبعاد كل منهما، ثم علاقة أحدهما بالآخر كعنصرين لا يمكن إنكارهما في الوجود، وقد اتسمت نظرة علماء الفيزياء – بشكل خاص – بالموضوعية، قياسًا بآراء رجال الدين والفلسفة، ثم نقاد ومبدعي الخطابات الروائية الحديثة بشكل أخص.

فالجسم المادي بطبيعته الفيزيائية موجود "في المكان كما هو في الزمان. هذا يعني أن المكان والزمان مرتبطان ببعضهما ارتباطًا عضويًا، وينبغي أن نستنتج من واقع أن المكان هو انتظام تعايش الأشياء المادية، وأن الزمان هو انتظام توالي تبدل مراحل العمليات المادية "[1].

وحسب النظرية النسبية، التي تؤكد على هذه الوحدة، فهما "متحدان في ما سُمي الزمان مكان أو الزمكان " [2].

ومما لا شك فيه، أن الموقع والحدث يتحققان بدلالة أبعاد المكان والزمان "ومن اليسير أن يتصور الزمان كبعد متميز ومستقل عن أبعاد المكان (الطول والعرض والعمق)، لكن الذي تفهمنا إياه النسبية هو الاعتماد المتبادل بين هذه الأبعاد" [3].

وعليه، فقد اختفى التصور المطلق للزمان والمكان بظهور نظرية النسبية، وعلى اعتبار وجود المكان يعني تتالي وتجاور الأشكال المادية، فالزمان وجوده مختص بتتالي الحدوث السببي، كما أن للمكان ثلاثة أبعاد، بخلاف الزمان ذو البعد الواحد. ومن منطلق هاتين الخاصيتين، تثبت الخاصية الثالثة المميزة لكل منهما إذ "في المكان يمكن نقل الأجسام في كل الاتجاهات من اليمين إلى اليسار وبالعكس، ومن الأعلى إلى الأسفل وبالعكس، وهكذا، أما في الزمان، وفي العمليات المرتبطة فيما بينهما ارتباطًا سببيًا، فلا يمكن التحرك إلا إلى الأمام، السير نحو المستقبل، فالزمان يجري في اتجاه واحد من الماضي إلى الحاضر ولا يعود القهقري" [4].

---

(1) حسام الآلوسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيـروت، 2005، 250.

(2) السابق 255.

(3) السابق 254 – 255.

(4) السابق 267.

ومن فلسفة العلم، إلى الأدب، يلمس اختلافٌ في الكيفية، لا الجوهر، إذ تختلف حسابات النقاد والأدباء في ماهية تحققهما، فلا ينسجم تطبيق الموضوعية العلمية على الأدب، وهذا بدوره يقود إلى **التساؤل** :

هل تتحقق ماهية الخطاب الروائي وحركة شخصياته، وتكاثف تقاناته، ضمن خواء من العدم؟

وهل في لجوئه إلى الخيال، أو الإيهام بالواقع، ما يتنافي مع الزمكانية؟

تبدو تقانات السرد- قديمها وحديثها- كأجنة تتخلق في رحم الزمكانية، إذ تتشكل بدايةً، من نطفةٍ فعلقة، إلى أن يتكامل نموها، فتخرج إلى الوجود خطابًا روائيًا ذا مقومات فنية تختلف سماتها من خطابٍ إلى آخر، ضمن معطيات وذوق مبدعها الأساس.

وإذ تخضع طروحات العلماء الفيزيائية فيما يختص بعلاقة الزمان بالمكان، إلى العديد من التطورات الجدلية، إلا أن ذلك يختلف في الخطاب الروائي فهي "فعل زماني ومكاني لأنها أحداث، انتهت، يعاد إنتاجها من قبل راوٍ، لا يمكنه أن يستل الحدث من جسد الزمان والمكان، حيث يتشكل فيهما. وحين يذهب الظن يوهم بالانفصال، وهذا وهم ضد الحقيقة التي تأسست من وجهة نظر رياضية مثبتة ارتباط المكان بالزمن " [1].

ومع تجاوز المفاهيم التقليدية التي أقرت انفصال الزمان عن المكان، وجدت تسمية أخرى لهذا الدمج العلائقي بينهما، مع استبدال تسمية المكان بالفضاء، وذلك .. ضمن الخطاب الروائي الفانتاستيكي، المعتمد على ما يسمى بـــ ( الكرونوتوب )، وإذ يعبر هذا المصطلح عن الزمكانية فهما يعملان ضمناً " على التقاط كل مشاهد الادهاش لإثراء السرد وتدعيمه"[2].

فعملية الالتقاط بحد ذاتها تعتمد على مهارة المبدع في إخراج الأحداث من بوتقة الجمود المادي، إلى تصوير عالم الخيال الروائي بأبعاد زمكانية قادرة على الإثارة والجذب، كما تتجه مهمته في الخطاب الحديث بتركيز اهتمامه على "الزمان" أو "المكان" حتى لتصبح" الشخصية " أو " البطل " الأساس... ولا يعني ذلك غياب " الشخصية تمامًا، فبها – وبواسطتها – لا يمكن للرواية أن تحقق فلسفتها، ولكن الاهتمام بالشخصية يظل في دائرة ضيقة " [3].

**قد تعكس وجهة نظر** "**رجاء عيد**"، انحيازًا ملحوظًا لدور الزمان والمكان، إلا أن ذلك يكشف التوجهات التي سبق الحديث عنها، فتركيز بؤرة الرواية على دورهما معًا، يسهم بشكل أساس في صناعة الأحداث وفلسفتها، وإن اختلفت رؤية المبدع والمتلقي حولها، كما يعني هذا

---

(1) عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، المؤسسة العربيـــة للدراســـات، بيروت، 1999 ، 87 .

(2) فصول: العدد الأول ، ربيع 1993 ،86.

(3) رجاء عيد: تذوق النص الأدبي، د. ط، دار قطري بن الفجاءة، قطر، د. ت، 226- 227.

خروجهما كتقانتين رئيستين عن التقنين الشكلي الذي حاصرهما سابقًا، وكأنهما مفرغتان من محتواهما الموضوعي.

### أولاً: الزمـــان

جاء في اللسان "زمن: الزَّمَنُ والزَّمانِ: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزَّمَنُ والزَّمانُ العَصْرُ، والجمع أَزْمُن وأزْمان وأزْمِنة. وزَمَنٌ زامِنٌ: شديد.

وأزْمَنَ الشيء: طال عليه الزَّمان، والاسم من ذلك الزَّمَنُ والزُّمْنَه، عن ابن الأعرابي، وأزْمَنَ بالمكان: أقام به زَمَانًا... والزمان يقع على الفَصْل من فصول السنة وعلى مُدّة ولاية الرجل وما أشبهه " [1].

وقد ورد عن النبي – صلى الله عليه وسلم – أنه قال لعَجوزٍ تَحَفَّى بها في السؤال وقال: كانت تأتينا أزْمانَ خديجة؛ أراد حياتها، ثم قال: وإنّ حسن العهد من الإيمان " [2].

وقد اختلف العلماء في التفرقة بين الزمن والزمان، فمنهم من يعتبر الزمان " كمية رياضية من كميات التوقيت تقاس بأطوال معينة كالثواني والساعات "[3].

لذلك يفضل آخرون مصطلح الزمن على الزمان في تخصيص الدلالة الزمنية، والعكس صحيح، ثم هناك اتجاه آخر، لا يفرق بين المصطلحين "أما الدكتور محمد عبد الرحمن الريحاني فقد استخدم كلا المصطلحين في كتابه بمدلول واحد " [4].

هذا، ولا تتحدد دلالة صيغ الأفعال الدالة على الزمن الصرفي بدون السياق "لأن السياق يحمل من القرائن اللفظية والمعنوية والحالية ما يعين على فهم الزمن في مجال أوسع من مجرد المجال الصرفي المحدود" [5].

ولاختلاف علماء الطبيعة والعلوم الأخرى، في محاولاتهم سبركنه الزمن، والتوصل إلى حقيقته، ما يوجزه مندلاو بقوله " إن الزمن يمكن اعتباره، بمعنى من المعاني، مطلقًا، أي أنه لا يمكن تفسيره أو تعريفه بمصطلحات أساسية لأنه هو نفسه أحد الوجوه الأولية – التي لا يمكن اختزالها – لكل شيء في حقل التجربة الإنسانية. وبالعكس يمكن اعتباره نسبيًا، أي أن له قيمة معرفية فقط عندما ينسب إلى ظواهر محسوسة، فهو إحداثي لتحديد جميع أشكال الوجود إذا أخذنا بعين الاعتبار أن لا شيء يمكن أن يكون آنيًا "[6] .

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث عشر، 199.

(2) السابق 199.

(3) علوم اللغة: كتاب دوري،دار غريب، القاهرة، العدد الأول، 2003، 19/6.

(4) السابق 19.

(5) علوم اللغة: العدد الرابع، 2003، 129/6.

(6) أ.أ.مندلاو: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس ، ط 1، دار صادر، بيروت، 1997، 170/169.

كما ينفي وجود الأشياء المحسوسة في إطار الأبعاد المكانية الثلاثة المعروفة، مشيرًا إلى دور الزمن "وحسب قول كارلايل: وجودنا الأرضي كله مؤسس على الزمن ومبنيّ في الزمن... الزمن مؤلفه، وهو مادته " (1).

والإحساس بالزمن يقترب من وعي الإنسان " نظريا أن الأرض تدور ولكنه لا يحس بها في الواقع، والأرض التي يمشي عليها تبدو متحركة، ويستطيع المرء أن يعيش لا يزعجه شيء. وهكذا حال الزمن في حياة الإنسان " (2).

وفي العصر الحديث، بدأ الاهتمام بالزمن يأخذ مسارًا جديًّا، من خلال تتبع آثاره في مظاهر عدة، منها " تحرير النبرة من تركيب المقطع في الموسيقى الحديثة، وهو حاضر في بحث الشعراء عن إيقاعات أكثر حرية من الأنماط المقفلة نسبيًا للأوزان والمقاطع التقليدية.

وهناك فنانون حاولوا أن ينقلوا انطباع مرور الزمن في الرسوم، أي في الحركة نفسها، لا مجرد حركة متوقفة. ولكن هذا الاهتمام بالزمن أشد ما نلمسه في الرواية التي تظل مع التوجه الصحيح أكثر الأشكال الأدبية مرونة وأشدها إثارة " (3).

لذا فهو يشكل " لحمة الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز، وقوام الشخصية " (4).

ويعد الزمن في الخطاب الروائي " تقنية من أدق التقنيات التي تؤثر مباشرة في البنية العامة للرواية. وهي التي تحكم الأزمنة المتغيرة في نطاق رؤية الراوي العامة، وبها تتمكن الرواية من الاستجابة لهذه الرؤية في نهاية الأمر" (5).

ومع تعدد أنواعه وتعريفاته، فإن الزمن الخاضع لعملية القياس" هو الأساس الموضوعي للزمنية، وفي ذات الوقت هو أقل الأزمنة التباسًا بالإنسان من خلال وسط التفاعل مع الأحداث. يتحول إلى وجود نفسي، والزمن بهذا المفهوم هو الزمن الأدبي عمومًا والروائي خصوصًا" (6).

وعلى قدرة المبدع في الخطاب الروائي الحديث، تتوقف قوة اندماج الزمن في تقانات السرد الأخرى، بحيث يجعل منه مخلوقًا "لا يتجزأ من القصة داخلاً في بنيتها. وإذا كان عبارة عن قطعة غريبة ملصقة بالرواية الرئيسية فإنه يحول دون اندماج القارىء في زمن الرواية ومكانها " (7).

---

(1) أ.أ.مندلاو : الزمن والرواية 170.

(2) السابق 148.

(3) السابق17.

(4) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية207.

(5) عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، 61.

(6) السابق 62.

(7) أ.أ.مندلاو: الزمن والرواية 131.

وعملية خداع القارىء، وشده إلى عالم الخيال، تتطلب من الروائي استخدام أكثر من طريقة فنية منها " الطريقة الدرامية، الإكثار من الحوار، وجهة النظر المقيدة.

فالطريقة الدرامية ترمي إلى نقل " المعادل السيكولوجي للحاضر الدرامي" [1].

## عوامل تشكيل الزمن :

هذا، ولا تأتي عملية التشكيل الزمني من فراغ، إذ تقوم على أسس وعوامل، تختلف كيفيتها بين المبدعين من جانب، والمجتمعات وبعضها من جانب آخر، وهذا بدوره يكسبها بالإضافة إلى طابع التغير، طابع النسبية، **وأهم هذه العوامل :**

### 1- عوامـــل اجتماعيـــة / سياسيـــة :

وتؤشر إلى كل ما يتعلق بحياة مجتمع ما، في زمنه الحاضر، ممتدًا بين الماضي والمستقبل، وبما لا يمكن فصله عن العوامل الأخرى، وتختلف نظرة مجتمع ما إلى الحضارات، بقيمتها، ومقوماتها الفكرية، على امتداد أزمنتها المتصلة، وهروبًا من حاضرٍ مغلَّف بالمصالح المادية.

ويلمس من الإنسان العربي نظرة مختلفة إلى ماضيه، قياسًا بنظرة الإنسان الغربي "فهو لا ينظر إلى الماضي على أنه قيمة مادية استهلكت لكنه ينظر إليه على أنه يمثل الماضي الأليف... وعندما تشعر الذات في الرواية العربية بضآلة الماضي فمرد هذا إلى أن الماضي يمثل الومضة الحياتية الأليفة التي انصرفت في وقت قصير أقل مما هو متوقع"[2].

في الوقت الذي يعكس فيه حاضرها المهترئ.. توترًا وضياعًا للهوية، بعد أن أدركت الذات "اختلال معايير حاضرها ومستقبلها، وقد ينسحب هذا الشعور على الماضي أيضًا فتداخل معايير الماضي والحاضر والمستقبل في اللحظة الآنية "[3].

### 2- عوامـــل ثقافيـــة :

لاشك أن ثقافة المبدع، تشكل قاعدة انطلاقٍ أساس في تحديد منتوجه الإبداعي- كمًّا وكيفًا- وكما للمورثات البيئية والحضارية، دور فاعل في تأسيس هذه القاعدة، فإن لها دورًا أكبر في توسيع و تأطير نوع وعمق هذه الثقافة، وكلما زاد وعي المبدع بتاريخ وحضارة مجتمعه والمجتمعات الإنسانية، في ماضيها المتصل بحاضرها، يأتي إدراكه مترجمًا بأعماله الأدبية، ورؤاه الفلسفية " وبناءً على هذا الفهم يكون اطلاع المبدع على مخزون التراث الإنساني الثقافي

---

(1) أ.أ.مندلاو : الزمن والرواية 130.

(2) مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، 14.

(3) السابق 14- 15.

أمرًا ضروريًا لتكوين أنساق معرفته وفق الإطار العام المنظم الذي اكتسبه لمدركات عمله الفني... حتى أنه إذا استطاع أن يتعرض لقضية تاريخية، أو يوظف مجازًا أسطوريًا ما، في عمله الفني، فلابد له من أن يعرف تفكيك رموز هذه الأسطورة، ويحولها إلى لغة جديدة، تعبيرية كانت أم تشكيلية – مناسبة لميادين مدركاتنا التصويرية " (1).

ويقوم وعي الفنان الجمالي بدورٍ هام في تشكيل عمله الفني، بعد انتقاء عناصره، وغمسها في ماء رؤيته النفسفكرية، بحيث يتمكن من خلالها جعل تقانة الزمن، قادرة على توليد دلالات ورؤى قيّمة، تتشكل عبر عوامل أخرى، خلال مرحلة وصولها إلى المتلقي؛ لتتسجم أو تتنافر مع رؤاه الثقافية.

وعن طريق عمله الإبداعي، بأبعاده ودلالاته الفنية، يصبح العمل قادرًا على "استحضار، وهز مشاعرنا نحو ما يهدف إليه بواسطة ظاهر الفعل الإبداعي وباطنه، وما يحمله من قيم جمالية، تتم على أساس توفيق بين الدال والمدلول، المستندة على الخبرة الفنية والرؤيا الجمالية المشروطة بفكرة النوعية التي ترتفع مع ارتفاع مستوى وحدتي المضمون الجيد والشكل الجيد " (2).

وقد تكون نظريات الخطاب الروائي مطروحة بين طيات الكتب، إلا أن عملية إنتاج خطاب روائي إبداعي، تحتاج إلى ملكات وقدرات فنان مبدع، خبير بنوعية خيوطه، وكيفية نسجها.

**3- عوامل سيكولوجية:**

مع تطور الدراسات النفسية، وتعالق العلوم الإنسانية، بفعل تبادل التأثير بين نظريات علم النفس والفلسفة، فالفنون الأدبية، وظهور دراسات متعمقة في عوامل الإبداع الفني ومقومات تشكيله، بدأت الظواهر النفسية للفن الروائي تأخذ طابعًا مغايرًا، خاصة مع تراجع المد الاجتماعي والتواصل القيمي بين الأفراد وبعضهم، بفعل عوامل التمزق السياسي والاجتماعي والاقتصادي في العالم، ورغم التطور الحادث في وسائل الاتصال التكنولوجي والعلمي، فقد انكفأت الذات المبدعة على نفسها، تقيس المواقف الحياتية بزمنٍ خارجٍ عن الزمن الطبيعي طولاً أو قصرًا " لذلك تأثر الأدباء وبخاصة كتاب الرواية بالزمن النفسي، فقد استخدم الأدباء التكنيك الزمني في نصوصهم استخدامًا عفويًا أو قصديًا، ثم شرعت الدراسات النفسية في تقنين هذا التكنيك تقنينًا علميًا " (3).

---

(1) عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط1، دار صفاء، عمان، 1998، 119.

(2) السابق213 .

(3) مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة 15 .

وقد كان لعوامل القهر المجتمعية – على تنوعها – تأثيرًا مباشرًا في خلق معايير زمنية مختلفة في وعي المبدع الروائي، ولتكون مدعاة لرجوعه القهقري؛ لاستحضار ماض أليف أو النزوع إلى مستقبلٍ أقل قسوة، وذلك " تعويضًا عن القيم المفقودة في الواقع المعاصر... أو تستبق الذات المستقبل فتلجأ إلى استباق القيم الروحية والصوفية التي لم تتشكل بعد لكنها قد تتشكل وتتوحد فيها الذات تعويضًا عن الخواء الحياتي الذي تعيشه في واقعها الحاضر " [1].

ويرفض منيف اعتبار هذا الاستحضار الزمني للماضي مثيرًا لليأس "الماضي ليس ما وقع من قبل فقط، إنه ما يملك فعالية مستمرة، ما يزال في حالة كينونة، موجود ويتفاعل فيما حوله. ولذلك لا أفهم أن نعتبر أن جلب الخيبة القديمة على الطاولة من جديد يعطي انطباعًا يائسًا أو سلبيًا للقارئ، لا أفهم القضية هكذا " [2].

وكأنه بهذا يدلل على حاجة الروائي إلى أن يتمتع بالصحة النفسية، وإن لم ينكر عليه، حاجته إلى قدر من التوتر النفسي اللازم لاختمار إبداعه، فالثقة بالنفس، والمكابدة النفسية، لا تعني مرضًا مزمنًا، فهذا معناه تشتت الإبداع، وضياع الفكرة، وإلا فما أهمية أن يحرص على ماضٍ عاشه آخرون؛ ليخلق منه إمكانية التجدد القيمي والمعرفي في كينونة حاضرة ؟!

وسواء أكان هذا الماضي مؤلمًا، أم مبهجًا، فكلاهما يصب في تجربة حياةٍ اكتملت معاييرها، وباتت تشكل .. ليس فقط امتدادًا للحاضر، لا تنفصل عنه، وإنما خطوة للخلف، تدفع باتجاه الأمام، ولكن بحرص، ودافعية أقوى.

ولأن الروائي الفلسطيني جزء من المنظومة الإنسانية، في عالم ينوء بعبء وسيطرة قوى سياسية تحارب حضارة الشعوب الضعيفة، وتقتل كل محاولاتها في طريق التقدم، فإن الحال يتحدث عن نفسه بكل اللغات والإشارات؛ ليطال من به صمم، ولكن؛ يبدو أن الصمم طال ضمائر ووعي الشعوب، لا، آذانهم.

فعندما يتعلق الأمر بما يكتبه العربي، ليعبر من خلاله عن نفسه ومعاناة شعبه، فإن أدبه لا يخدم الخيال، ولا يرقى إلى إبداع بعض أدعيائهم من المتفذلقين، أما أصحاب المعالي، ومِنْ ورائهم الغطرسة الإسرائيلية، فهم بمنأى عن النقد الموضوعي، فأمامهم.. يتصعلك النقد قلبًا وقالبًا، بغض الطرف عن كتاباتهم المُسَيَّسة، ومؤلفاتهم الرامية إلى تأسيس فكر صهيوني متطرف لدى أبنائهم،بل وفي أنحاء العالم، وخلق جيل متمردٍ على كل ما هو عربي– فلسطيني.

هذه الصورة، ترسم فهمًا مغلوطًا، يعج بالتناقضات والظلال الرؤيوية الخادعة، إذ إنهم.. يحاولون منهجة فكر حضاري.. تغيب منه أسس الحضارة، ويرتع في صحاري جرداء لا نبت

---

[1] مراد مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة 159.

[2] عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفي176.

فيها، ولا تاريخ أخضر يشهد لهم، ومن ذلك، محاولاتهم حذف آيات من القرآن الكريم من المناهج؛ لتشويه جوهر المعرفة وقيمها الفكرية والإنسانية، وجبل جيلٍ عربيٍّ خاوٍ من القيم، مما يدل على تحايلهم المكشوف.

كما بدأت تظهر تحايلات من نوع آخر، تقنن حرية الإبداع الفكري لدى المؤلفين العرب، برفض كل كتابٍ لا يخضع لمنهجهم المسيس، مدعينَ بأنه مؤسس على الإرهاب، وكأن بينهم، وبين الأدب العربي عداوة قديمة، وبالتالي، يحاولون فرض شروطهم بشكل تعسفي بعيدًا عن الوعي الفكري والحضاري، وإلا.. فهو ينأى عن أهداف معارضهم الدولية أو الإقليمية في التأليف والإبداع.

هذا بعض واقعٍ، يبحث عن أيادٍ بيضاء تطهر جروحه، وتفرز غثه من سمينه، أو تشعل ربما.. حرارته التي بردت أو كادت، بفعل ريح الفساد التي تحاول إطفاء جذوات استعار الفكر والإبداع الحر، واقعي كان، أم خيالي، أم مزيج منهما.

وتتوارد أسئلة متمردة في هذا المقام؛ لتعرب عن نفسها، وفي مقدمتها:

أين موقع الروائي الفلسطيني من كل ذلك؟!...

أهو ممن يتكالبون على النفوذ وإثبات الذات كمسافر إمَّعة، ضل طريقه، يقاد في موكب من عمي البصائر والبصيرة؟!

أهو قلم أولئك، أم أنه خادم وعيه الثقافي، والحضاري، المؤسس على عوامل ومقومات قومية ووطنية، تغلغلت في مسارب وجدانه، وتمكنت من وعيه وقيمه؟!

أيحتمي بالزمن الماضي كجدار عازل يفصله عن حاضره المؤرق،أم يخضه ليخرج زبدة دسمه..، مستشرفًا عبره، رؤًى مستقبلية متفاعلة، وقادرة على الإنتاج؟!

ثم، أيتقصد منهج الخطية، أم تشظي الزمن؟

لاشك أن مثل هذه التساؤلات، تشكل معاييرًا نسبية، تتحقق موضوعيتها بمتابعة حركة الزمن وكيفيتها ضمن بناء خطابي، تتوفر فيه سمات الحداثة.

وعليه، فقد أفرزت أحداث أوسلو بمعتركاتها ونتائجها، خطابات روائية تأسست على زمان يمثل مع دوره الفني في تشكيل بنية الخطاب.. موضوعًا للخطاب، ويبرز كشخصية محورية، تنافس الشخصيات الرئيسة الأخرى، وتحمل دلالات متفاوته العمق والامتداد، وتشف عن مقدارٍ من الوعي الفكري المسئول، والثقافة الإنسانية لمبدع الخطاب، إذ يظهر في العديد منها، قدرته على تحريك الزمن الفيزيائي والنفسي، بما يخدم الواقع كمنطَلَق ومحرك في اتجاهاته نحو الماضي أو المستقبل، بما يسمى بالاسترجاع أو الاستباق، إضافة إلى حدوث قفزات أو حذف، ضمن بنية الزمن السردية في علاقتها بالتقانات الأخرى، ويلمس ذلك في خطاب :

" عودة منصور اللداوي " ، "ما علينا" ، " في حزيران قديم" ، " القرمطي" ، "عكا والملوك" ، " بلاد البحر" ، "ربيع حار" ، "صورة وأيقونة وعهد قديم" ، "الكوابيس تأتي في حزيران"،، وغيرها،،،

وبحضور الزمن كموضوعٍ وشخصية رئيسة في كل منها، يتحدى الروائي خلالها خطية الزمن وحضوره الأحادي الاتجاه، ويشكل هذا التجاوز سببًا لربط النتائج بالأسباب، وبما يقبل التحليل والنقد، ويمعن في رسم دلالات ذات اتساع وعمق، تعكس بدورها توترًا واضحًا في الواقع، ثم رفضًا أو قبولاً ضمنيًّا قابلاً للمد والجزر، بما يخدم فلسفة الخطاب، ضمن تصوراته المتعددة، إزاء ما يمكن تخيله أو تحققه دون قيد.

كما تأتي عملية استرجاع الزمن الماضي كعلةٍ لحدوث الواقع ولفظ الاستسلام، أو التوسل في خلق أنصاف حلول، فيما يخص استرجاع الوطن وإثبات الهوية، وتتقارب الخطابات في بحثها الضمني عن مخرج، تطرح تساؤلات وإجابات مُقَنَّعة، يصعب سبركنهها، وإن كان الوصول إليها ممكنًا بمعاودة القراءة؛ لوصل الخيوط الزمنية المتباعدة.

## 4- عوامــل لغويــة:

لم يحظ الزمن بدراسة علاقته باللغة بشكل جاد قبل الألسنيين، فقد ركزوا جل اهتمامهم على دراسة الزمن ضمن سياق الخطاب الروائي، رغم وجود دراسات سابقة قام بها النحاة والبلاغيون، وإن كانت لا تزال "دراسات نظرية تطفو على سطح الجملة دون الغوص في النص لتبين كيف يعمل الزمن عمله في التركيب والسياق " [1].

ومع اختلاف وجهات نظر علماء اللغة، في تحديد طبيعة العلاقة بين الزمن واللغة، يلاحظ "أن جدلية الخلاف بين اللسانيين في مفهومهم للزمن تتحدد وفق إطار العلاقة بين الزمن الواقعي والزمن النحوي أو لنقل انعكاس الزمن الطبيعي على اللغة كما في مفهوم يسبرس للزمن، أو علاقة الزمن بالأحداث المتتابعة والحالات الشعورية واللحظة الآنية كما في مفهوم بنفست" [2].

وتميل الباحثة إلى الرأي الذي يعتبر الزمن الحاضر، أو ما يسمى بالزمن الآني للسرد، أساسًا لتمدد الزمن؛ لأنه لا معنى لكتابة حاضرة، في زمن غائب، ولا يتأتى تصور حركة الزمن باتجاه الماضي أو المستقبل، بدون نقطة انطلاق، وهي ما يسميها بعض النقاد بنقطة الصفر، وإن اختلفوا حول تحديد طبيعة هذه النقطة في مسيرة الزمن؛ بدليل أن عملية تداعي الزمن الماضي،

---

(1) بكري عبد الكريم: الزمن في القرآن الكريم، ط1، دار الفجر، مصر، 1997/ب.

(2) مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة 19.

تقع ضمن أحداث ماضيه، يُعبَّر عنها بأفعال ماضية، مما يحقق للسرد مفارقة زمنية، تسهم في كشف دلالاته المختبئة.

وحال اقتراب السارد من الحاضر أو المستقبل، تتضاعف الدلالات والمؤشرات الدالة على الحضور الفعلي للأحداث، ضمن صيغ المضارع والمستقبل القريب والبعيد، مقترنًا بأدوات دالة، وقد أظهر أصحاب النظرة القائمة "على أساس دراسة الدلالة الزمنية للصيغ والتراكيب في العربية في ضوء السياق اللغوي، أظهر حدّ الثراء الزمني للعربية ليصبح سبعة أقسام بدلاً من ثلاثة أقسام (الماضي والحاضر والمستقبل) عرفها النحاة العرب وأصحاب الاتجاه المعاصر (الثاني) الذي يقوم على أساس وضع جداول زمنية للصيغ والتراكيب في العربية " [1].

ويستدل على الزمن ما قبل الماضي، من صيغتي: الماضي، والمصدر العامل، ومثاله اقتران الماضي بالحرف حتى، ضمن سياق معين كقوله تعالى " ولقد كُذّبت رُسُل مّنِ قَبْلِكَ فصبرُوا على ما كُذّبوا وأوذوا حتى أتاهم نصرُنا " فالتكذيب والإيذاء، جاء سابقًا للنصر بفترة كافية لوصفهم بالصابرين، كما أن السبق، لم يكن لرسولٍ واحدٍ فقط، مما يعطي دلالة زمنية واضحة على البعد الزمني الموغل في القدم، إلى ما قبل ظهور الرسول (محمد) صلى الله عليه وسلم – بفترة بعيدة "[2] .

ثم، هناك تراكيب تدل على استمرار وقوع الحدث في الماضي، فتأتي فيه كان؛ لتركَّب مع الفعل المضارع " وهو ما يعرف بتركيب " كان يَفْعَلُ" "كان يقوم أدنى من ثلثي الليل" ، فيأتي زمن القيام في الماضي بكيفية محددة لاقترانها بـــ " أدنى من ثلثي الليل " ، فقد ساهم السياق بدوره في إضاءة جوانب خاصة بفعل القيام، وهو الصلاة، مع تواصلها، وتكرارها على مدى الأيام، وربما لم تحدد أي الثلثين؛ لغاية التيسير على مَنْ أراد تقليده ( صلى الله عليه وسلم ) " [3].

وهناك دراسات تتناول صيغة (يفعل )، وأثرها الدلالي في السياق " يأتي بناء (يَفْعُل) مسبوقاً بـــ (لم ) فيشير إلى الماضي فإذا قلنا : " لم يكتب" فكأنما قلنا : ما كتب " [4].

أما دلالته على المستقبل، كأن يأتي "للاعراب عن حدث مستقبل بالنسبة لآخر تم قبله في زمن ماضٍ " [5].

---

(1) علوم اللغة: العدد الأول، 2003، 6/ 33 .

(2) راجع السابق 34.

(3) السابق 42، وردت في سورة المزمل : آية 20، بقوله تعالى " إن ربك يعلم أنك تقوم أدنى من ثلثي الليل ".

(4) إبراهيم السامرائي : الفعل زمانُهُ وأبنيَتُهُ ،ط3 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1983 ، 33.

(5) السابق 33 .

ويفسر ذلك قوله تعالى "والذين كفروا إلى جهنم يحشرون" [1]، فحشر الكفار في جهنم، هو فعل مستقبلي، محكوم بفعل سابق، هو كفر هذه الفئة، وهذا التفاوت بين الماضي والمستقبل، يضفي للتصور سمة العدالة، وقوة الجزاء لمن أنكر؛ كما تستنفر كافة حواسه؛ لعقد مقارنة بين الفعلين، وتقريب الزمنين، ضمن لوحةٍ رسمها خياله من معطيات السياق.

هذه الشواهد، تدعم ما جاء به علماء الصرف والنحو والبلاغة، ثم اللسانيون في العصر الحديث، من كون الزمن الصرفي " قاصرًا على معنى الصيغة ، يبدأ بها ، وينتهي بها ، ولا يكون لها معنى عندما تدخل في علاقات السياق، فلا مفر إذا من النظر إلى الزمن في السياق نظرة تختلف عما يكون الزمن في الصيغة " [2] .

وتلمس بعض هذه الصيغ، وصيغ أخرى في خطابات روائية متعددة، منها : "ربيع حار"، حيث كررت خليفة صيغة المضارع (يَفْعَل)، والماضي (فَعَل) ، مسبوقين بـــ( كان ) تارة، وبقد تارة أخرى، يوضح ذلك، ما جاء على لسان السارد في حديثه عن وضع مجيد، خلال إقامته في بيت الوشمي "همس مجيد" بنت الجيران أصحاب الدار. "وكان يقصد بالدار تلك الغرفة في التقعيدة والباب الخلفي للجنينة ... وهي هنا ... تقطف الكرز والفراولة " [3].

ومع بعد المسافة بين الماضي والحاضر، يتضح فرق المكانة بين ابن العائلة البسيطة، وعائلة الوشمي؛ لأن ما يلي من أحداث، سيبين المفارقة بين وضعٍ استمر في ماضيه لظروف خاصة، ومازال في الحاضر، بفعل تغير الظروف ومقتل الوشمي، فالدلالة السياسية، وأثرها على الوضع الاقتصادي والاجتماعي، في وطن يعج بالمتناقضات.

وفي ذلك الوقت تحديدًا، جعل الوشمي يقطف ثمن تنازلاته "فقد كان الضباط يسهرون الليل في جنينة الدار تحت الكرز والكازينو " فهنا، تستمر حالة التراخي في موقف الوشمي إزاء الصهاينة، وهذا ما عبرت عنه صياغة " فقد كان يفعل " " فقد كان الضباط يسهرون " مع فارقٍ بسيط، وهو: إضافة واو الجماعة إلى الفعل .

كما استخدمت صيغة (فعل) مسبوقة بقد؛ لتكسب زمن الحدث معنى التوقع في المستقبل القريب "كان شارون قد أعلنها عدة مرات أنّ عرفات لا يعجبه وأنّه منذ أيام بيروت وتونس كان يلاحقه، وها هي الفرصة قد سنحت للتخلص منه " [4].

---

[1] الأنفال : آية 36 .

[2] علوم اللغة: العدد الرابع، 2003، 130/6. وكان الأجدى بالباحث، أن يفصل بين قولـــه ( ولا يكـــون لهـــا معنى)، وقوله ( عندما تدخل )؛ كي لا يلتبس المعنى على القارئ.

[3] سحر خليفة : ربيع حار 65.

[4] السابق 279 .

ففي قوله "قد أعلنها"، اكتسب فعل الإعلان طابع الترقب؛ لتحقيق غرضه الخبيث، وهو بدوره يكشف حقدًا دفينًا كان يعتمل في نفسه وينتظر فرصته المواتية للتنفيس عنه، كما يبدو في حالة ترقبه، كشيطان يتضور جوعًا للدمار .

ويستحسن من الروائية، وصفها اللحظات الزمنية التي عاشها أحمد وهو يتحدى الموت، إنها لحظات ما قبل استشهاده "كان الغضب قد نزع الخوف والدنيا تموج خلف ربوعه"(1) .

وبتتبع البنية الزمنية للخطاب، يلمس في مواضع متفرقة منها، تكرار الروائية لصيغة (حين فَعَل) ، حيث يبدو ذلك واضحًا في موقف أحمد الرافض لسلوك القطة، فقد كان في السابق مستهجنًا لاعتدائها على الحشرات والفئران، فعاقبها على ذلك بالحبس، ثم لم يلبث أن فهم مبررات فعلها، مقارنًا ذلك، بمن يقتل عدوه؛ ليحيا الوطن وأبناؤه، فهو في صراع من أجل البقاء، والدفاعِ عن الوطن ولقمة العيش " ثم عاد ليصالحها لأنها حيوان يقتل ليعيش ولأن الفكرة خطرت له و استولت عليه حين سمع عن عملية مستوطنة معاليه أدوميم " (2) .

هذا ، إلى جانب اعتماد الباحثة على الزمن الفيزيائي – الطبيعي – في بناء الزمن العام للخطاب عبر "ألفاظ " ومؤشرات فضفاضة، و تغلب عليها صفة الميوعة منها : "مساء الخميس"، " ثمانية أيام مرت على بدء الحصار "،" أزهار الربيع " ، "وفي ثاني يوم" ، "في الأمسية التالية "، " اليوم " .

وربما يرجع ذلك، إلى حرص خليفة على جعل الخطاب الروائي يتماهى مع الواقع، ولا يقلده، إلى جانب ارتكازها على صيغ زمنية تقرأ من السياق، وهذا أقوى.. في تعميق، وتوزيع، وتوالد الدلالات الزمنية .

هذا، ولا يغفل دور اللغة في إبراز ظاهرة التواتر الزمني، مجسده من خلال ذلك، حركة الزمن وطبيعة سيره من حيث الإفراد أو التعدد، وأهمية ذلك في بناء الأحداث، وإكسابها سمة الليونة والإثراء الدلالي، فالتواتر" يعني بطبيعة هذا المسار من حيث الإفراد،والتعدد، أو التكرار، والنمطية أو الاختزال الزمني. وفي هذه المحور أيضًا لا يمكن فصل التواتر الزمني عن الحدث الزمني، لأن الحدث الروائي هو المؤشر الذي به نستطيع تحديد ماهية التواتر الزمني وأنماطه، ومن ثم نستطيع تقسيم التواتر الزمني إلى ثلاثة أقسام هي :

**الأول** : التواتر المفرد

**الثاني** : التواتر التكراري

---

(1) سحر خليفة: ربيع حار 373 .

(2) السابق 110 .

**الثالث** : التواتر النمطي " [1].

ولا يغفل دور السياق في إبراز ذلك، أمّا التواتر المفرد فيقصد به " سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وهذا المستوى شائع في كل مستويات القص الروائي، ولا سيما روايات تيارات الوعي التي تعتمد على التكثيف الفني، ففيها يسرد الروائي حدثًا معينًا له دلالة إيحائية، ولا يجد ضرورة فنية لتكراره " [2].

ويتجلى بعده الدلالي من أول مرة "فلا توجد ضرورة فنية لتكراره، وهو بدوره يتضافر مع المواقف الروائية والمستويات الزمنية المتعددة لتشكيل نسق الرواية " [3].

أما التواتر التكراري، فيعني "سرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، أو سرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة . وفي كل مرة يتكرر فيها السرد يتكرر تبعا لها الزمن " [4].

وخلال الزمن التكراري، قد تعترض السرد، عملية استدعاء خبرات ومشاعر مكبوتة في مراحل متعددة من عمر الشخصية، تشكلها جملٌ متفاوتة في الطول؛ لكنها ذات إيقاع سردي متميز، تخلق بدورها دلالات خاصة.

وبخلاف الاسترسال، تأتي عملية التكثيف والاختزال السردي للزمن الممتد، ممثَّلة في تعبيرات واختصارات لغوية تناسب الحالة؛ لتعبر عن مكنون الذات في الزمن النمطي مثل "كثيرًا ما – في بعض الأوقات – في مرات متتالية ،،، " ولذا، فالزمن هنا يقترن "بالأحداث النمطية في الرواية، وهي الأحداث المألوفة التي مرت بها الذات كل يوم وكل أسبوع أو كل شهر ... لكن السارد يسردها مرة واحدة في جملة أو عبارة أو فقرة . أي أن هذا التواتر الزمني يعتمد على التكثيف الشديد، فيعبر الراوي عن زمن مألوف تمر به الشخصية في شكل دوري، وذلك باستخدام جملة واحدة للتعبير عنه " [5].

ويلمس ذلك في الخطاب الروائي "**في حزيران قديم**"، فقد ورد حدث استشهاد المنجد خليل، وبالتالي زمن وروده، لمرة واحدة في نهاية الخطاب، مما أكسبه طابع الجدة، وقوة التأثير " ثم استلقى هو تحت الضوء ، وعاد يصيح :

- انسحبا
- وأطلق طويلاً قبل أن يسقط ...

---

[1] مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة 123. يوجد خطأ مطبعي في كتابة ( المحور ) وتصحيحها (المحاور)؛ لملائمة اسم الإشارة ( هذه ) لمعنى السياق.

[2] السابق 123 – 124.

[3] السابق 125.

[4] السابق 132.

[5] السابق146.

لم تحتمل الناس، فاكتسحت حظر التجول، خطفوا جثة المنجد خليل التلمس، على الأكف تمدد...
العجوز صفية تزغرد وتقول :
رفعت الرأس يا ولدي .."[1].

كما يُلمس التواتر التكراري، لدى استحضار بعض المشاهد التي تصور سقوط عسقلان بزمنها الطبيعي والخطابي، يستشف خلال ذلك دلالات زمنية هامة، تسهم في تأسيس البناء السردي ، فيتعاقب زمن الحرب في مشاهد متتالية "في غرفة القرميد ترنحت مجدل عسقلان، تفاحة تحترق بحجم الطائرات ... يغادرون إلى الكروم .
ينتشلون الجثث ويغادرون ...

أما ديوان الحارة فشرع بابه مستقبلا الموت، ولن ينسى الحاج صالح ذلك اليوم لحظة سقوط مجدل عسقلان بأيدي اليهود ... لحظة سقوط مجدل عسقلان"[2] .

وفي مشهد آخر " في مجدل عسقلان انفصلت الناس والخلق تناثروا... ولما هربت سمعت صراخ المجدليين،
– حرقوا الجرن على رؤوس مهجري القرى المجاورة "[3].

ومما جاء كذلك " في آخر الليل اجتاز اليهود السلك وجاءوا ، عبروا الأزقة "[4] .

وفي المشهد التالي " في حزيران انقلبت الدنيا.. استوطنت اليهود في مركز المخيم ... واستيقظت فيه صورة هزت بدنه بنات إسرائيل يركبن سبعة حمير ضيعها القصف، آخر منظر تزود به من مجدل عسقلان .. لحظة وداع مجدل عسقلان "[5] .

أما التواتر النمطي، فيمثله حدث قطع المنجد خليل إصبعه، بعد إصابته بصدمة نفسية إثر تراجع الجيوش العربية عن خطوط دفاعها، يستشعر امتدادا زمنيًا يفوق زمنه الحقيقي، إلاّ أن حمش يختزله في تراكيب وعبارات موجزة، تتكرر بشكل نمطي مألوف، وضمن فترات زمنية متقاربة نوعا ما، من ذلك ما جاء على لسان العجوز صفية " – هاي الإصبع! ... من يتعرف على صاحب هذه الإصبع ؟ "[6] .

---

[1] عمر حمش: في حزيران قديم 94/93.
[2] السابق 10.
[3] السابق 23.
[4] السابق 28.
[5] السابق71.
[6] السابق 19.

ومن ذلك، ماجاء بتعليقٍ من السارد "لم يغب المنجد خليل، منذ انتظر الضابط الحبل، فطهر سبابته بالنار" [1].

ويتابع السارد معلقًا "لتعلن انتحار الحلم، خزي الجيوش... أخبرهم بالنار لتوقظهم، انسف اصبعك المخذول " [2].

وفي موضع آخر " يا منجد خليل التلمس!

سرت وئيدا في الموت... ضغطت الزناد لتجرب إصبعك المبتور " [3].

ثم قوله " وظل المنجد خليل ينتظر!

– هنيئًا لك بإصبعك المقطوع! " [4].

وأخيرًا ما قالته العجوز صفية عند استشهاده " – رفعت الرأس يا ولدي: وصارت تصرخ في الجموع:

– أخرجوا إصبعه المقطوع... قفزت وتثبتت، ثم غنت:

– يا خليل يا أبو رموش، إصبعك أرجل من جيوش..." [5] .

وقد جاءت هذه التعبيرات.. معرِّيةً موقف الجيوش العربية بداية احتلال الصهاينة لمجدل عسقلان، وكل مدينة وقرية فلسطينية تيتمت من دورهم الجهادي، فحلت عليهم لعنة الهزيمة والانكسار، كما بات عار التنازل عن جهادهم المقدس، وصمة عار سجلها عليهم التاريخ، ومن ثم، جاء حدث قطع الإصبع رد فعل نفسي، أو وسيلة تعويض ميكانزمية، عن شعور المنجد خليل باضطهاد رغبته بمواصلة النضال، وإجباره على التراجع، وصدمته بقائده العربي، مما دفعه إلى تفريغ شحنة غضبه بإصبع يده.

ويلمس اضطهادٌ زمنيٌّ طال أمده النفسي، وإن قصرت مدته الطبيعية، بحيث يأتي فارضًا نفسه، عميق الامتداد، يتسرب في مسامات الحدث، مثلما يتمدد في مشاعر المتلقي.

وفي " **بلاد البحر** "، يلمس ورود تنويعات حدثيه، وزمانية، تواترت؛ لتُكسب السرد دلالات متمردة، ثائرة، تلوّحها نسائم بحر يافا، وحيفا، وعكا، وغيرها من مدن وقرى بحر فلسطين الشامخ، بامتداده الزمكاني، وتحديه صنوف الاحتلال والحصار، والموت الزاحف من كل مكان.

---

[1] عمر حمش: في حزيران قديم 84.

[2] السابق 84.

[3] السابق 86.

[4] السابق 87.

[5] السابق 94.

يميز هذا الخطاب، ورود التواتر التكراري والنمطي ضمن بنية زمنه السردي، ينسجم دورهما مع حالات التذكر وطول الحلم، وامتداد الزمن النفسي.. لاهثًا، مترددًا بين طيات المعاني، والدلالات المكتنزة، حيث تكثر المشاهد المجسدة بشاعة المحتل، وزمن الضياع والتشرد.

ومما يمثّل التواتر التكراري، احتلال الفرنجة لعكا – وإن لم يكن هذا هو الحدث الزمني الوحيد المتكرر – يظهر ذلك من خلال سؤال أبي الفداء أحمد بن مسعود عن عكا " ولكن أين عكا يا أحمد بن مسعود؟! لقد ضيعتم عكا أنت وأصدقاؤك.

هل تتكر هذا ؟! " [1] .

ثم، ما نقله أبو الفداء على لسان الملك الأشرف "كان الملك الأشرف يقول: أنا ابن أبي!! أحب أن أعمر كما عمّر، ولكنه ورثني عكا. لابد من تحرير عكا أولاً " [2] .

وقول الأشرف "هذه المدينة هزمت سيدي صلاح الدين ووالدي العظيم قلاوون ..." [3].

وهزيمة صلاح الدين... تعني ... سقوط عكا...

كما جاء على لسانه، وصيته للجنود قبل فتح عكا مباشرة " اذهبوا، أطردوا الفرنجة من بلادنا، الآن وإلى الأبد " [4].

يأتي زمن الهزيمة موزعًا ضمن مشاهد متعددة؛ لإطالة الشعور بالحسرة، وتجديد مواضع الإثارة النفسية، بما يوقظ حركة الزمن، ينبّهها إلى دورها النشط في تجميع دلالاته المتفرقة في بؤرة واحدة؛ لتشكل من ثم، منبعًا يتدفق الماء من أطرافه، دون أن ينضب عطاؤه حال تغير المشاهد.

أما التواتر النمطي، فيلمس لدى اختصار عوض لأحداث العام 1948م بشكل دوري، وضمن صفحات متباعدة، مثاله، ما جاء في حديث أحمد بن مسعود عن صديقه الذي هاجر البلاد إلى مكة المكرمة، فرارًا من ظلم لحق به " ولكن عائلته تشردت منذ عام 1948م " [5].

وفي حديث والد أحمد بن مسعود له، عن خروبة الزريقي قبل احتلال الصهاينة للبلاد "ولكن يا والدي سيكون الصهاينة قد قطعوا هذه الشجرة من العام 1948م" [6] .

فوجود الشجرة يؤشر على زمن ما قبل الاحتلال، في حين، أن قطعها يصدم المتلقي بزمن الاحتلال، وهذا من المؤشرات الزمنية الدلالية، التي تتغطى بعباءة الكلمات والتعبيرات المختزلة.

---

(1) أحمد رفيق عوض: بلاد البحر 25.

(2) السابق 131.

(3) السابق 190.

(4) السابق 222 . ورود الهمزة بداية الفعل ( اطردوا ) :هو خطأٌ مطبعيٌ ، فهمزة فعل الأمر هنا ( وصـــل )؛ لأنه أكثر من ثلاثي.

(5) السابق 111.

(6) السابق 121.

ومن ذلك، استدعاء أحمد بن مسعود ذكرى أصدقاء الخروبة، أيام البلاد " عندما احتلت بلادنا في العام 1948م كانوا في الأربعينيات " [1] .

ومرة أخرى، خلال حديثه عن أبي خالد، وهو أحد أفراد هذه المجموعة " أبو خالد، الختيار الفذ الذي يتذكر، يقول: لم يقاتل اليهود غيرنا عام 1948م " [2].

**مستويات الزمن:**

على اعتبار الزمن الطبيعي، أو ما يسمى بالفيزيائي، يسير بحركة متعاقبة؛ وهو جزءٌ من عالم "يقبل نظامًا متسقًا على أساس علاقة متسلسلة مبنية على ارتباط سببي، تسمى بالزمان، فالترتيب الزمني يعكس الترتيب السببي في الكون " [3].

وبتوضيح أكثر، فإنّ " قيام علاقة السببية بإيجاد ترتيب متسلسل للحوادث الفيزيائية هو سمة من أهم سمات العالم الذي نعيش فيه " [4].

ورغم كونه ذهني مجرد، فإن إدراك أثره في دينامية الأشياء الطبيعية، شيء لا يمكن إغفاله، ويتفاوت الشعور بهذا الأثر من شخص إلى آخر، مما أوجد حاجة ضرورية لدراسة هذا الأثر النفسي، الوهمي، والذي انطلقت منه تسمية أخرى للزمن الطبيعي، فالزمن النفسي بخلاف ذلك، يظهر كيف أن " فترة زمنية واحدة بين حادثتين اثنتين قد تبدو لأفراد مختلفين، قصيرة، أو طويلة حسبما يكونون عليه من مزاج أو وضع نفسي واهتمام بالحوادث والملاحظة وما شابه ذلك "[5].

كما يطلق على الزمن النفسي، الزمن الذاتي " وقد نَبِهَ له العرب، وإن لم يطلقوا عليه هذا المصطلح الذي نطلقه نحن اليوم عليه، منذ القدم " [6].

وعليه "فالمدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها، ولكن الذات هي التي حولت العادي إلى غير عادي، والقصير إلى طويل، كما تعمد هذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير في لحظات السعادة، وفترات الانتصار"[7].

وقد تشعر كذلك " بضياع هويتها تجاه الزمن فالزمن يمر في ديمومة أبدية لكن زمنها هي ما يزال متوقفًا وساقطًا من الصيرورة الأبدية " [8].

---

(1) أحمد رفيق عوض : بلاد البحر 199.

(2) السابق 202.

(3) حسام الألوسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي 248.

(4) السابق 248 .

(5) السابق 248.

(6) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية 205.

(7) السابق 205.

(8) مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة 92.

ومن هنا فقد ذهب بعض النقاد، ومنهم جنيت، إلى تقسيم الزمن وفق المستوى البنائي له إلى "زمن القصة وزمن الخطاب. وبحث في ضروب التطابق والاختلاف بينهما "[1].

وعليه، يمكن تناول حركة الزمن وفق مستويين هامين:

1) **زمن القصة.**

2) **زمن الخطاب.**

**المستوى الأول : زمن القصة** ( الزمن الخطي – الصّرفي – الخام – المرجعي ):

يسير زمن القصة حسب تسلسله الواقعي أو التاريخي، مقترنًا بالأحداث الخام التي وقعت بالفعل، دون أي تغيير يذكر، وتأتي تعدد مسمياته من منطلق خط سيره المتواصل، بمنأى عن الانحراف، أو التغيير في مسار حركته.

وهو ما يسميه مرتاض بالزمن الكوني، أو "السرمدي المنصرف إلى تكون العالم، وامتداد عمره، وانتهاء مساره حتما إلى الفناء... وهو زمن طولي متواصل أبدي؛ ولكن حركته ذات ابتداء، وذات انتهاء "[2].

و يدخل بشكل من الأشكال في تشكيل البنية العامة للخطاب الروائي مرتبطًا بالأحداث التي وقعت فيه سواء أكان ذلك "حقيقة أم تخييلاً، يحدد بنقطة وينتهي بنقطة، له طول محدد، فعليًا أو اعتباريًا "[3].

ويتنحى هنا دور المؤرخ؛ لأن دوره يتجسد في تسجيل وقائع حقيقية، في إطار زمني محدد، يؤخذ عليه الانحراف أو التغيير؛ ليفسح المجال للروائي الذي يلجأ إلى الوقائع الحقيقية، ليستعمل مادتها الخام، فيعيد تركيبها وإنتاجها، من منطلق خياله هو، وهذا بدوره لا يعني تخليه عن بعض هذه الحقائق الزمنية كمؤشرات، يمزجها أثناء تخطيب زمنه الروائي ببنيته الأساس، يراوح بين المحدد منها، والضمني، فقد يصرح بذكر تاريخ حرب حزيران، أو اتفاقية أوسلو، أو يؤشر إليها ضمنيًا كقوله: ( قبل – بعد الاحتلال – زمن النكسة – هزيمة الجيوش العربية، زمن النكبة، وهكذا،،، ).

وقد قدمت فاطمة الحاجي تعريفًا آخر لزمن القصة، يتسم بالتدرج والشمولية؛ لأنها تصف الزمن كتقانة ذات دلالة، تكتسبها من دورها التفاعلي مع التقانات السردية الأخرى، إضافة إلى وصفها حركة الزمن بشكل ضمني، يتخطى حرفية الوصف الصرفي له، فهو "زمن المادة الحكائية في شكلها الأولي ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها

---

[1] كمال الرياحي : حركة السرد الروائي و مناخاته، د.ط ، مجدلاوي، د.ت، 110.

[2] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية 204.

[3] عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف 61.

بالشخصيات والفواعل "الزمن الصرفي" إنه زمن التجربة الواقعية والمدركة من خلال الذهن، والتي تعتمد على جهاز زمني، ونستطيع تسميتها "المادة الخام" والمادة الحكائية لابد أن تجري في زمن مهما كان نوعه تاريخيًا، مسجلاً، أو غير مسجل "[1] .

**المستوى الثاني : زمـــن الخطـــاب:**

يقوم الروائي بعملية انتقاء للزمن، فيخرجه من تسلط التسلسل الخطي في الرواية الكلاسيكية.

وهذه النظرة الحداثية للزمن " تنكر وجود الماضي كماضٍ، بينما تؤكد بقوة وجود الماضي كحاضر، فنحن نعيش في الحقيقة في سلسلة من الأزمنة الحاضرة التي تنزلق داخل بعضها "[2] .

وعملية مزج الماضي في الحاضر، لا تعني تسطير مساره، بل مناقضة أسلوب الخطية والسببية، حيث يعيد الروائي تشكيل زمن القصة المجرد "وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن... واضعًا إسقاطاته وتغييراته على زمن القصة "[3].

هذا، ويلحظ.. غلبة الطابع التاريخي والسياسي للعديد من الخطابات الروائية الفلسطينية الحديثة، ومع هذا، يلمس حرص الروائيين على إعادة تركيب الزمن الخام بعد إفقاده خطه التسلسلي، وإنتاجه من جديد وفق متخيلهم الروائي، وهذه الازدواجية في تأسيس بنية زمن الخطاب تكمن "في صعوبة الإحاطة بها، على عكس متابعة الشريط السينمائي الذي يسهل تتبع أحداثه، إذ ليس فيه إلا الزمن الحاضر "[4] .

وكون هذا الزمن يتصل بشكل مباشر بقدرات الروائي التخيلية، وتمكنه من أدواته الفنية، والتي يتميز خلالها عن روائي آخر، فقد سمي بـــ " الذاتي " وإنما أطلقنا عليه " الزمن الذاتي " لأن الذاتي مناقض للموضوعي "[5] .

أما **الاصطلاح** على تسميته بـــ ( النفسي)، أو ( الزمن الإدراكي الحسي)، فيعلّله مندلاو بأنه "زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار، بعكس الزمـــن الخارجي (exterior time)

---

[1] فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ط1 ، الدار الجماهيرية، 2000 ،60.

[2] مندلاو: الزمن والرواية 250.

[3] عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف 61.

[4] فاطمة الحاجي: الزمن في الرواية الليبية 62.

[5] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية 205.

الذي يقاس بمعايير ثابتة "[1] .

كما يُشكِّل عند شيلي "وعينا لتعاقب الأفكار في أذهاننا، فالإحساس القوي بالألم أو السرور يجعل الزمن يبدو طويلاً، كما يقال، لأنه يجعلنا أشد وعيًا لأفكارنا... وباختصار الساعات لا تحدد لنا أوقات يومنا...

وآراء الروائيين وممارساتهم تحمل شهادة كافية على الأهمية الخاصة للمدة السيكولوجية في القصة ووظيفتها في خلق الاهتمام ووهم الفورية "[2].

وقد يلجأ الروائيون إلى تخطيب الزمن "لخلق أهداف جمالية وشد انتباه القارئ على ما يقرأ، وخلق حالة الغموض لخلخلة أفق الانتظار "[3] .

وتحضر من ثم علاقة الروائي بالمتلقي ضمن هذا النوع من الزمن، مما حدا بعدد من النقاد إلى تصنيف نوعين آخرين للزمن هما: (زمن الكتابة)، ويتعلق بالكاتب، و (زمن القراءة)، ويرتبط بالمتلقي القارئ، ومن هنا، تتضح ضرورة تمييز النوعين، وعلاقتهما بالزمنين الرئيسين.

وطبيعي، أن يأتي زمن كتابة أي عمل روائي، متقدمًا على زمن قراءة المتلقي، إلا أنه " قد يتأخر زمن القراءة، عن زمن الكتابة قرونًا طويلة " [4].

وفي زمن الكاتب، ينطلق عمل الروائي "سواء أكان يعالج وضعًا معاصرًا أو يقودنا إلى النأي عنه إلى برج عاجي، إنما هو تعليق ضمني أو صريح، على الوقت الذي كتب فيه... وأشد الكتاب استقلالاً مشدودًا إلى روح زمانه بوثاق من حديد " [5].

حتى عندما يكتب رواية تاريخية، فإن ما يحدث، أن الكاتب يكتبها وفق زمنها هي، ومن واقعه هو؛ ليخالف بحسه التاريخي مصداقية الكاتب الحقيقي، المؤرخ لها.

فهي إذن، تكتب " وكأن الكاتب معاصر وهمي، وهو الكاتب الفرضي للمذكرات أو اليوميات، أو تكتب بمعرفة غير محدودة، أي أنها لا ترى من خلال النظرة المحدودة للمعاصر وإنما بالحس التاريخي الأوسع لدى عصر لاحق على ضوء ما حدث منذ ذلك الحين " [6].

ولابد أن الروائي، حريص على شدّ اهتمام المتلقي أثناء قراءة الخطاب، فيسعى بأساليبه الخاصة إلى تحقيق ذلك، كأن يوتر زمن السرد، ما بين الإسراع، أو الإبطاء، وربما نوع أسلوبه

---

(1) أ.أ.مندلاو: الزمن والرواية 137.

(2) السابق 141.

(3) فاطمة الحاجي: الزمن في الرواية الليبية 62.(القاريء) :خطأ مطبعي، والصواب ( القارئ).

(4) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية 232.

(5) أ.أ.مندلاو: الزمن و الرواية 104.

(6) السابق 112.

اللغوي، أو سلّط الضوء على إبراز السمات السيكولوجية لشخصيات الخطاب، ليخلق جوًّا نفسيًّا، يتفاعل المتلقي معه ، ومع شخصياته.

كما يطلق على الفترة الزمنية التي يقضيها المتلقي في قراءة الخطاب الروائي، والتي تختلف بدورها من متلقٍ إلى آخر، بالمدة السيكولوجية للقارئ .

ومن هنا، تكمن أهمية زمن الخطاب، فعلى اعتباره يتخطى دوره الفيزيائي، ثم دوره في تحريك الأحداث، يأتي اشتغاله كتيمةٍ دلالية، تسهم في البناء العام للسرد، ومن ثم انفتاحه على عالم التلقي، إلى حيث التأويلات، وإنتاجه من جديد.. وفق منطلقات تتفاوت ما بين الاتفاق والاختلاف، بدءًا بمستوى كتابة الروائي، ووصولاً إلى المتلقين على تنوع مشاربهم، وثقافاتهم، بل وقدراتهم على التأويل والنقد.

وقد يمتد ذلك إلى التأثير على الروائي نفسه، فقد يكتسب خبرات أخرى لم يعتدها من قبل، أو تطوير قدراته وذوقه الفني، أو إثراء خياله بما يخدم انطلاقاته المقبلة.

والعملية الإنتاجية برمتها، ممتدة ومتشابكة الأطراف، فيتحدد، بناءً على فاعلية أطرافها وكمية ونوعية الخطابات الروائية المنتجة مستقبلاً.

**العلاقة بين زمن الخطاب وزمن الحدث:**

إن عملية الخروج عن التقليد الأرسطي المشدد على ترتيب زمن السرد بما يتفق وتنظيم أحداثه، مبتدئًا من نقطة انطلاق يحددها الروائي، مرورًا بالحبكة، إلى أن يصل إلى حلٍ مغلق، هو ما عرّجت عليه عدد من الخطابات، لروائيين فلسطينيين عاصروا أوسلو، وكتبوا عنها وعن نتائجها، إذ يُستشف للناقد، والمتلقي العادي مخطط سير الزمن فيها، وتمرد الروائيون على خطيته، وبالتالي تمردهم على القوانين الأرسطية للزمن.

وقد انتقت الباحثة خطابات، برز فيها الزمن بمكوناته وحركاته، وعلاقته بسير الأحداث، ضمن السرد الخطابي ككل، وبما يعطي إدراكًا وإحساسًا قويًّا بتخطيب زمن القصة، من خلال تغيير حركة اتجاهه، وتكوين حالة من التوتر النفسي لدى القارئ، تدفعه إلى إعادة ترتيب الأحداث، أو استثمار دلالات زمن التشظي بطاقاته اللامحدودة.

وقد عرض يخلف في خطابه "**نهر يستحم في البحيرة**" أنموذجًا حداثيًّا؛ لتكسير زمن السرد، وتقطيع الأحداث، ما بين الارتداد إلى التاريخ، وحضور الواقع، فقد قام بعملية انتقاء لزمن الوقائع الحقيقية، فجاء خطابه مهجّنًا من كليهما.

أما زمن القصة: فينطلق من صباح يومٍ، غير محدد التاريخ، مرتبط بحدث عودة السارد إلى غزة بعد توقيع أوسلو؛ ليمتد خط سيره بتسلسل منطقي، مرورًا ببعض الوقائع والأحداث التي وقعت حقيقة، وصولاً إلى سمخ، ثم مغادرتها بعد قضاء يوم وليلة، وقد نثر عبرها، تعبيرات زمنية محددة، ومؤشرات ضمنية منها:

– مؤشر زمني ضمني، تدلل عليه فترة النضال السابقة، ويستدل من قوله " تحت النافذة توقفت سيارة شرطة فلسطينية، توقفت وهبط منها ضابط شاب، أحد المقاتلين الذين كانوا ينتشرون في البراري العربية "(1).

–إشارة زمنية ضمنية، تستشف من استقبال الشعب، للعائدين من الشتات "لقد خلع بدلته الكاكية المرقطة، ولبس ثياب الشرطة، واستمتع باستقبال حافل مع الجماهير عشية دخوله من معبر رفح "(2).

– تاريخ استسلام اليابان "في الرابع عشر من أغسطس (آب) 1945 استسلمت اليابان بعد أن قصفت الطائرات الأمريكية مدينتي هيروشيما وناغازاكي "(3).

– تصريح زمني باحتلال سمخ على لسان السارد "لست من غزة، ولست من الضفة. من أين إذن؟

– من سمخ المحتلة عام 48 والتي تقع جنوب بحيرة طبريا "(4).

– إشارة زمنية إلى تاريخ نكسة حزيران "ذات يوم من عام 67 عبرت مع دورية عسكرية لتدمير هدف عسكري في منطقة بردلة "(5).

– تصريح زمني باجتياح إسرائيل للجنوب اللبناني " تذكرت ليالي الاستنفار في الجنوب، عندما كنا نراقب حركة الزوارق والطوافات، عشية الاجتياح عام 82، لقد تعودت على المخاطر، وكسرت حاجز الخوف منذ زمن طويل على كل حال "(6).

يتضاعف زمن الرحلة، مع تفريع اتجاهات حركة الزمن الخام، فيبدو الزمن كنارٍ ثائرة، تشتعل فيها لحظات الألم، إلا أنها تقذف حبيبات الزمن في اتجاه الريح، توجهها في اتجاهات

---

(1) يحي يخلف: نهر يستحم في البحيرة 5.

(2) السابق 8.

(3) السابق 10.

(4) السابق 11.

(5) السابق 46.

(6) السابق 102.

معاكسة أحيانًا، ومتداخلة أحيانًا أخرى، فتبدو عملية اللعب الفني بالزمن، وتكسير حركته، هي الناقلة للزمن من مستوى القص، إلى مستوى زمن الخطاب، من ذلك وصفه للجو النفسي الكئيب، الذي عاشه أعضاء الرحلة المتجهة إلى سمخ ، بدءًا من تقديم تصريح الزيارة، ومرورًا بالحواجز الإسرائيلية، ثم خطر الإقامة الليلية بدون تصريح، ثم خيبة كل منهم إزاء فشله بتحقيق مأربه.

ففي وصف المشهد الذي عاشه أكرم العابد ورفاقه، في انتظار لقائهم ببيرتا– حبيبة فارس الفارس–، بدت الدقائق التي مرت وكأنها سنوات، يظهر ذلك خلال توظيف الروائي لتعبيرات زمنية مطاطة "نظر إلى ساعته بقلق... ويبدو أنه كان قد أعد أيضًا الكلمات التي سيقولها لبيرتا، والتي ظلّ يفكر بها ليلة كاملة " [1] .

ومن ذلك أيضًا " داعبت مجد السيد أكرم قائلة: في انتظار بيرتا.. في انتظار بيرتا التي تأتي ولا تأتي.

كاد صبره ينفذ حقًا، فوقف، وبدا كما لو أنه سيعلن عن احتجاجه" [2] .

فقد خرج بالكلمات الزمنية ( ليلة – انتظار – صبره )، من المستوى الصرفي، إلى مستوى الزمن الخطابي.

أمّا " في حزيران قديم، " فزمن القصة يتواتر مع أحداث مفصلية هامة في تاريخ فلسطين الحديث، يسير موازٍ لهذه الأحداث، في صورتها الواقعية والمتخيلة، ومن أبرز محاوره، ما جاء مؤشرًا على زمن النكبة والعدوان الثلاثي على مصر، ثم زمن النكسة، منثورًا على قتامة تفاصيله، مبتدئًا بالعنوان، وممتدًا إلى الصفحة التسعين.

ومما عبر عنه الروائي بشكل صريح:

" لم يزل الجنوب هو الاتجاه، وبنت جاءت تجري، فتماوجت في شمس حزيران "[3] .

وقوله " رأوا الدبابات، فابتعدوا عنها، شاهدوهم يشربون الكوكا كولا ويدخنون ... كما فعلوا سنة 56؟ " [4] .

ومن ذلك " غادر الجبهة، والعريف فريح أبو الكاس يضرب الهواء، ما حدث سنة 48 يتكرر مدى الحياة، الأرض ضاعت وهذه الجيوش لم تخلق لاستعادتها " [5] .

أما المؤشرات الزمنية المبهمة، فجاء منها:

---

[1] يحي يخلف: نهر يستحم في البحيرة 124.

[2] السابق 124.

[3] عمر حمش: في حزيران قديم 59.

[4] السابق65.

[5] السابق 84.

" الأرملة عزيزة أشاختها الذكرى، ليلة ليلة يأتيها... تأتي الصلية لتصرخ، تصرخ ليصرخ حربي "[1] .

وما جاء كذلك من قوله " والأولاد أمسوا عجزة منكسرين يا منجد خليل... في مجدل عسقلان انفصلت الناس والخلق تناثروا "[2] .

تسير الأحداث حسبما يبدو، منتهجة مبدأ الخطية، والتسلسل المنطقي، فتنطلق من زمن الإعلان عن الحرب، ودخول الجيوش العربية مجدل عسقلان؛ لتبدأ الهجرة الحقيقية إلى مناطق نائية عن خطر هجمات العصابات الصهيونية، ثم يأتي زمن الاستعداد للحرب، ومن ثم هزيمة الجيوش العربية، وبداية الاحتلال، مقترنًا بالهجرة؛ لينتقل بعدها بخط سير الأحداث، إلى بدايات تنظيم عمليات فدائية، لمواجهة خطر الصهاينة بعد استشهاد المنجد خليل.

أما زمن الخطاب، فيأتي لاهثًا تارة، ووئيدًا تارة أخرى، يعكس زمن الجوع إلى الحرية، زمن ترمل القرى والمدن الفلسطينية من أبنائها.

ففي المشهد التالي، يتجسد الزمن كمسنٍّ، أصابته رعشة الذكرى وألم الفراق، يسير وئيد الحركة، يحضر بصفرة الموت؛ ليصف أرواحًا معذبة، وجروحًا تجرعت قَيْحَها، وإحساسًا بالنقص، يتراكم مع كل ذكرى، تطل برأسها من عتمة سراديب الذاكرة المحفورة بمشاهد القتل والتهجير واللجوء " الشتاء.. جاء من الغرب، أرسلته الأحراش هواء باردًا، ثم انطلق... الأزمة صارت أنابيب تضخ الريح، ألواح الأسطح طارت وهوت، البيوت تحركت، ورمل الشوارع انعفر مجنونًا، تغسله الريح...

جاء الشتاء!

فجاء المقتولون على عجل، ليخيفوا الناس في الظلمة، جاءوا في الريح المجنونة "[3] .

مع تسلط القتل والتدمير على المشهد السابق، جاء زمن الهزيمة يزاحم الذاكرة الثكلى، محمومة من اشتعال أحداثها، فتصيب النفس بحمى معدية، تتشعب في عمق المشاعر، تمتد ثقيلة مع مرور الوقت، حتى يخيل للمتابع لها.. كأنها سنين عجاف.

وفي " **ما علينا** "،،،

يسير زمن القصة في اتجاه واحد، حيث السفر... كئيب، طويل؛ لذلك فقد اختار سمتي: الطول، والتشتت، بدايةً لتحديد نوع الزمن "أطويل طريقنا أم يطول؟

أحمد أبو الطيب المتنبي"[4].

---

[1] عمر حمش: في حزيران قديم17.

[2] السابق 23.

[3] السابق 18.

[4] زياد عبد الفتاح : ما علينا 2 .

" مطار أثينا يوزعنا في المطارات،

محمود درويش "[1].

ومن قلب الشتات، يفتتح خط سير زمن الأحداث، بزمن انتظار نزار البطل، في بداية قراره بالرحيل "هل هي الحاسة السادسة؟ تلك التي تحملك في ومض اللحظة وانكسار الثواني إلى نجاة لا تصدق "[2].

ويمتد مع شخصياته الرئيسة التي تفاعلت معه، وعاشت في قلبه، تتجرع ذل الإهانة وألم الرحيل، فهي بدورها، تسير في خطوط متوازية، مع وقائع معاناة الفلسطيني في المطارات، وتكرار ظاهرة الترحيل والتهجير القسري لأتفه الأسباب، وحصر زمن اليوسفي في نهاية الأحداث بمواقيت الصلوات الخمس.

هذا، وقد ربط الخطاب أحداثه بأزمان وقوعها، جاء منها:

زمن مجزرة "صبرا وشاتيلا" في لبنان، ومجازر أخرى قاموا بها بعدها، وإن لم يحضر الزمن محددًا، إلا أنه أشار إليه ضمنًا، مُقرنًا ذلك بإشارة أخرى، إلى زمن الخروج الفلسطيني من بيروت، موزعين على بلاد الشتات "مذ وقف على رصيف ميناء بيروت وركب سفينة الخروج، تبدّد يقينه، سمع عن النوارس، وقرأ عنها في دفاتر الشعراء وكتب الرحالة. لكن النوارس لم تكن في وداع السفينة، التي كانت تخرج بيروت منهم.

سنوات القصف والقتل، والقذائف والصواريخ، هجّرت النوارس رفيقة الشواطئ والسفن"[3].

لقد خُض زمن الأحداث باللغة الشعرية، فجاء.. مبهمًا، متباطئًا، متسارعًا والعكس، تمثله أحداث التقاتل الحزبي في لبنان، ثم سرقة وحرق الأراضي الفلسطينية، وهذا ما جعل نزار البطل يرفض إنجاب المزيد من الأطفال "لأننا لا نريدُ أكثر.

ثم لأننا كنا في بيروت، الطفلة وُلدت في زمن القصف والقتل على الهوية، وفي وقت صار فيه زرع سيارة مفخخة، في شارع سكني، أو بناية تعج بالقاطنين فيها، لعبة القتل المحببة. هل تدري؟! كنت أخاف أن أبعث بها إلى الحضانة. فتعود وفي صدرها رصاصة قناص، أو تتناثر أشلاءً في انفجار عشوائي"[4].

وعن التهجير القسري للفلسطيني من أرضه، يجسده ماجاء على لسان عودة اليوسفي في حوار منفتح مع نزار البطل "والدي كان ملاّكًا، يفلحُ الأرض بنفسه، لم أكن موجودًا لأساعده. وعندما وُجدت، كانت الأملاك قد تبخرت. استولوا عليها.

---

(1) زياد عبد الفتاح : ما علينا 2 .

(2) السابق 3.

(3) السابق 30.

(4) السابق 42.

لم يبق لنا سوى بيت وحاكورة، يطلان على أرض، لم تسلم هي الأخرى من الاغتصاب.

طق أبي ومات"(1).

ويأتي زمن هجرتهم مع والدتهم فيما بعد، منطلقًا لكل زمن تهجير قسري، يكابده الفلسطيني على أرض الواقع، ومثاله محاولات الصهاينة تهجير الفلسطينيين الذين بقوا في أرضهم من سكان عكا في الوقت الراهن، أما ما جاء بصدد ذلك، فقوله "كنا صغارا، ولم تَقْدر الوالدة على الثبات أمام ضغط يهدّ الجبال، فاختارت الهجرة بنا إلى حيث يعيش أخوها. هل اختارت فعلا؟" (2).

ويبدو أن هناك زمنًا سابقًا لزمن هجرتهم، هو زمن هجرة أخيها، فالزمن يعيد نفسه.

ومن الامتداد النفسي للأزمنة السابقة، وغيرها.. يتشكل زمن الخطاب، مشرعًا أبوابه لكل شخصية وردت، فتسرد رحلة زمنها الماضي، فما بين زمن التفتيش، والانتظار، والترحيل، تتمدد اللحظات، وتتسع الساعات، فتنوء بأحمال عبئها، وتفصح دون تستر أو خجل، فيرتفع منسوب مدها النفسي، ويغرق العديد من مساحات المشاهد، على امتدادها.

وتأتي لغة الوصف؛ لتتكاتف مع المونولوج الداخلي والخارجي؛ لتسهم في إعادة توزيع الزمن النفسي، بمفارقات فجَّة، فكأنها حربٌ نفسية شعواء، تكشر عن أنيابها، معلنة التحدي، وكسر روتين السببية، التي لا تنسجم وحالة التوتر الحادث في تقانات السرد وجوه النفسي القلق.

خلال رحلة سفرهم، تتأرجح الذكريات جيئة وذهابا، بين ماضٍ مظلمٍ، وحاضرٍ جاحد.

يلمس ذلك في إحدى مشاهد المواجهة بين نزار البطل، وأحد القادة المخولين بحفظ أمن البلاد أمام المسافرين القادمين، فيتمدد متكاسلا فوق صدر نزار البطل، يتلوى كزئبقٍ يواجه حرارة الشمس، لم يستغرق ضبط نزار لانفعالاته سوى دقائق محاصرة بجدران التحقيق، وجنون الانتظار، ولوعة غريقٍ يقتات من قشة، تريحه مما هو فيه "ثار نزار البطل غير أنه في اللحظة التي كاد يُفلت فيها زمامه، أمسك عن كل انفعال، تجلى له هدوء نادر جعله يخاطب الضابط بود عميق:

- سيدي الضابط، لماذا تستدعيني وأنا لست من مواطنيكم؟...

سقط الكلام.. نهض الكلام، جُنّ الكلام، لم يفهم نزار البطل ولم يقدر أنه ارتكب إثمًا، إلا عندما رأى الضابط على حال من الغضب لم يشهد مثله في حياته. اتسعت عيناه وجحظتا... بدا غير مصدّق حيث كان يتمتم وهو ينهض بالثورة:

---

(1) زياد عبد الفتاح 135.

(2) السابق 135.

– ماذا تقول.. بماذا تَفوّهت أيها المعتوه.. أكيد أنك لا تفهم، أنت مجنون لا تعرف.. أهبل ساذج أحمق" (1) .

ويمتد الزمان أكثر فأكثر، فتأتي الكلمات غائرة، مشوشة، تتلاشى معها حسابات الزمن "خاف نزار البطل.. ارتعد، وأصابه هلع وطار صوابه. لم يقل شيئًا، يستدعي كل هذا الجنون الذي يواجهه... سمع مشافهة في غرف مغلقة وعدم القدرة على تحمل الضرب والجلد والشبح" (2).

وتستمر تداعيات نزار، مستحضرًا تهالكات نفسه الغرقى في جب أخرس "فهل ألقى بنفسه في ذلك كله مرة واحدة، وبتصرف أرعن ولا يبصر؟! ازداد خوفه ونما رعُبه وأصبح في مواجهة مع المجهول... اسودت الدنيا في عينيه لا بل احمرّت واكفهرت... خاف نزار البطل خوفًا قاتلاً.. لا لم يخف بل ارتعب وارتعد وكاد يطبّ ساكتًا" (3) .

ومن قلب لحظة التيه، جاءه الفرج.. فبدأ إحساسه بزمنه الحقيقي يعود أدراجه "في تلك اللحظات الكارثية حينما كانت تتشظى.. فجأة حضرت... انشقت الأرض عنها وانتصبت مثل حورية جنية خرجت من مصباح علاء الدين... وقف حائرًا ماذا يفعل والضابط لم يعد ينتبه لوجوده! اللحظة العبقرية يبدو أنها اكتملت حين كانت أصابع الضابط على أجراسه يهم بقرعها. ارتخت عضلاته وغادرته القدرة على أيّ ضغط! لأول مرة يشهد مثل تلك المفارقة عيانًا.. الضابط الذي كان يتهيأ منذ لحظات للشروع في تدمير آدمي، يرق ويذوب أمام جمال آسر!" (4).

ويحتل هذا المشهد مساحات متتالية، تبدأ من الخامسة والسبعين، لتنتهي في الإحدى والثمانين، ولتستغرق دقائق معدودة، لكنه يستطيل ويتمدد وفق الحسابات النفسية، فبدا نزار.. كغريق يواجه خطر الدوامات وهو لا يعرف السباحة، كما اختصر الروائي زمن طفولة عودة اليوسفي، خلال حواره مع نزار البطل، وقفز بالحدث سنوات عدة، بينما استغرق سرده بضعة أسطر"اسمي عودة.. عودة اليوسفي.. مهنتي الفلاحة...، والدي كان ملاّكًا، يفلح الأرض بنفسه،

---

(1) زياد عبد الفتاح: ما علينا 76.

(2) السابق 77.

(3) السابق 77.

(4) السابق79/ 80.

لم يبق لنا سوى بيت وحاكورة، يطلان على أرض، لم تسلم هي الأخرى من الاغتصاب طقّ أبي ومات" [1].

ومن زمن الهجرة مع والدتهم، يقفز إلى زمنه الحاضر، الذي يؤشر إليه بتعبير "حتى اللحظة"، ويطرح تساؤلاً خاصًا يحيره "فاختارت الهجرة بنا إلى حيث يعيش أخوها. هل اختارت فعلاً ؟ السؤال يحيرني حتى اللحظة، فالوالدة كانت وما تزال قوية ومتحدّية وقادرة على مواجهة أصعب اللحظات والظروف... كنت ألمح حزنًا عميقًا في قلبها حينما يتصادف الحديث حول المسألة. ربما اعتقد الآن أن الأمر كان يتعلق بنا، بأطفالها، وأن خطرًا داهمًا كان يتهددنا! أو هكذا اعتقدت" [2].

وتأتي مفارقة الزمنين خادمة لخلاصة تجربته المريرة من خلال الإشارة إلى ما يؤشر عليهما "لم تكن الهجرة صعبة. كانت سهلة تمامًا وسلسة. كنت صغيرًا جدّاً، طفلاً، ولم أفهم، بعدها عندما ذقنا المرارة والحرمان زمنا فهمت، وحين كبرتُ وتزوجت وأنجبت، اكتشفت أن المأزق يكبر في كل يوم، فلا علاج له، إلاّ بهجرة أخرى" [3].

اشتملت الفقرات السابقة على زمن القصة، من خلال الإشارة إلى زمن الهجرة دون تحديد سنة ذلك، إلى جانب مؤشرات زمنية مبهمة "لم تكن، كانت، كنت، لم أفهم، بعدها- عندما"؛ لينطلق من ثمّ.. إلى الزمن الحاضر"حين كبرتُ- المأزق يكبر في كل يوم"، وتبدو الفجوة الزمنية واضحة بين الفترتين المتباعدتين من عمل عودة "زمن الطفولة" ، "والزمن الحاضر".

**يلاحظ في الخطابات السابقة،** تخليها عن منطق السببية والترتيب الطبيعي للزمن، فمن خلال منطق الروائيين التخيلي، وتجسيده هذا المنطق على أساس من العلاقات البنائية بين التعددية الزمنية، والتقانات السردية الأخرى، فقد ورد الزمن كتقانة وموضوع ذي دلالات متنوعة، أسهمت خيالات الروائيين، في خلق تجربة تخييلية، قادرة على الحياة والتجدد والإثراء، وعقد مقارنات لفروقات نتجت من عمق المسافة بين الحاضر والماضي، فالاسترجاعات تطال زمن الخطاب الروائي على امتداده، وللشخصيات دور فاعل في إبراز ذلك.

### تقانات أسهمت في تشكيل زمني الخطاب والحدث :

تتضح طبيعة اشتغال علاقة زمن الخطاب بزمن الحدث، من خلال تطبيق دور تقانات زمنية تفرعت عن زمن الخطاب العام، مثلما أسست، لتشكيل زمن خاص بكل خطاب، منزاح

---

[1] زياد عبد الفتاح: ما علينا 135.

[2] السابق 135.

[3] السابق 135.

عن الواقعي، أو التاريخي، كما ساهمت بالنهوض ببعده الجمالي، من خلال تولد دلالاته من جانب، وتشكل إيقاعه الحركي، التحولي، من جانب آخر.

## 1- الاسترجاع :

مع تطور الدراسات النفسية التي اتخذت من الشخصية محورًا لها، ازداد الاهتمام بدراسة السيرة الذاتية، والتركيز على الجوانب النفسية والفكرية، ضمن التجارب الماضية، الداخلة في تركيب شخصية الإنسان، والتي يُتوصَّل إليها من خلال استبطان أفكاره ومشاعره الممتدة خلال هذه الفترة.

**ومن هنا تحديدًا**، ظهرت " أهمية الاسترجاع في كونه تقنية تتمحور حول تجربة الذات، وتطلق العنان للتأمل الباطني "[1] .

ووفق النظرة الحداثية للزمن، والتي" تنكر وجود الماضي كماضٍ، بينما تؤكد بقوة وجود الماضي كحاضر. فنحن نعيش في الحقيقة في سلسلة..الأزمنة الحاضرة التي تنزلق داخل بعضها، ولكل منها ماض يرد إليها، أو كل ماض يحمل داخله الأزمنة السابقة له" [2] .

ويعرفه جيرالد برنس بأنه" مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة (أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع)... والاسترجاع له فسحة معينة وكذلك بعد معين.. وإكمال الاسترجاع أو العودة يملأ الثغرات السابقة التي نتجت من الخوف أو الإغفال Ellipsis في السرد، والاسترجاعات المتكررة والعودة تعيد تكرار ذكر وقائع ماضية "[3].

ومع عملية الانتقاء الاختياري من ماضي الشخصية، يستدعي من زمنها وخبرتها الفكرية أو العاطفية، ما يسهم في إعادة تأهيل اللحظة الراهنة، وبتعبير آخر، إضفاء ما يمكن أن يخدم زمن السرد الحاضر شكلاً وموضوعًا، فيخلصه من الرتابة السببية، وبما يسهم بدوره في إضاءة دلالات الأحداث، وطبيعة الشخصيات، أو "يكشف عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعادًا جديدة نتيجة لمرور الزمن، فحركة الزمن وما تحدثه من تغيرات جسدية ونفسية تجعل رؤية الإنسان لأحداث مضت تتغير مع تغير معطيات الحاضر وتطوره "[4].

---

[1] عالية صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري 29.

[2] أ.أ.مندلاو: الزمن والرواية 250.

[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي 25 .

[4] عالية صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري 29.

وعلى أساس المسافة الزمنية للاسترجاع، تنوعت رؤى النقاد والأدباء في تحديد نوع الاسترجاع فهناك " استرجاعات خارجية بعيدة المدى، تمتد لسنوات واسترجاعات قصيرة المدى تمتد لأيام أو ساعات "[1].

هذا، وتأتي عملية الاسترجاع لتعيد زمن السرد إلى" حوادث سبقت النقطة التي وصلتها القصة، وتحقق هذه الاسترجاعات بأنواعها عددًا من المقاصد جمالية وبنائية وفنية منها:

1- ملء الفجوات التي خلّفها السرد وراءه كما تساعد على فهم مسار الأحداث.

2- تقديم شخصية جديدة دخلت عالم الرواية.

3- اختفاء شخصية، ثم عودتها للظهور من جديد.

4- سد الفراغ الذي حصل في القصة أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكر، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية "[2].

إضافة إلى ما يتيحه من "إبراز الفروق بين أحداث ماضية وحاضره، كل ذلك يجعل الاسترجاع من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية...كذلك فإن الأحداث كلما تقادمت تغيرت نظرتنا إليها. والأحداث بالابتعاد الزمني يتخلف معناها حيث إن الحاضر يضيف إليها أبعادًا مختلفة وتكون المقارنة بين الماضي والحاضر إشارة إلى مسار الزمن"[3].

ويلمس اعتماد بنية "**نهر يستحم في البحيرة**" على تقانة الاسترجاع، وبشكل متكرر، يسير في اتجاهات ماضوية مختلفة المُدد، ويلحظ كذلك أخذه الطابع الفردي، إلى جانب الجمعي من ذاكرة السارد والشخصيات الأخرى، وتحتل سمخ قمة الهرم الاسترجاعي من حيث عدد مرات استدعائها إلى الذاكرة، نزولاً إلى استرجاعات أخرى، أولى هذه الاسترجاعات، جاءت كمحاولة من قبل السارد لتذكر الوجوه التي صادفها في بلاد الشتات، يؤشر إليها من خلال قوله " تداعيات، أضغاث أحلام، الذين كانوا ينتشرون، لعلني شاهدته"، وبدأ استدعاءه بقوله "صباح من ندى، ومن كلوروفيل، ومن تداعيات، ومن أضغاث أحلام، وفرح ناقص، وابتسامة تشبه البكاء. تحت النافذة توقفت سيارة شرطة فلسطينية ، توقفت وهبط منها ضابط شاب، أحد المقاتلين الذين كانوا ينتشرون في البراري العربية... أين شاهدته... حاولت أن أتذكر..، وجهه مألوف، ربما تقابلت معه في ( السارة)، في الصحراء الليبية، ولعلني شاهدته في معسكر ( البيض )، في الجنوب الجزائري... "[4].

---

[1] عالية صالح : البناء السردي في روايات إلياس خوري 30.

[2] فاطمة الحاجي: الزمن في الرواية الليبية 93.

[3] السابق 93.

[4] يحيى يخلف: نهر يستحم في البحيرة 5.

ويستعيد السارد من خلال الاسترجاع متعدد المدى، ذكريات شبابه في رام الله " طائر الشباب الذي تركني منذ سبعة وعشرين عامًا، عند تلة الماصيون في رام الله.

ولم يرافقني إلى بلاد الغربة "[1] .

وبقوله "منذ سبعة وعشرين عامًا هو الاسترجاع الأول (بعيد المدى)، يليه الاسترجاع الثاني ( ولم يرافقني إلى بلاد الغربة)، مرورًا باللحظة الحاضرة عند مروره الحاجز الفاصل بين نقطة التفتيش الصهيونية، والحاجز الفلسطيني.

فالعودة المؤقتة إلى الذاكرة، لا تتجاوز اللحظات، يجيب السارد خلالها على سؤال أحد الأصدقاء عن مدينته الأصلية " لست من غزة، ولست من الضفة.

- من أين إذن؟

- من سمخ المحتلة عام 48 والتي تقع جنوب بحيرة طبرية "[2].

ويعلق على حديث الشيخ معه بقوله " فقد رغب في أن يشعرني بالألفة. وألا أشعر بأنني لاجئ من لاجئي عام 48 " [3].

إن تصريح الروائي بالعام (ألف وتسعمائة وثمانية وأربعين) في هذا الموضع، ومواضع سردية أخرى، يكشف، إلى أي مدًى تستوطن هذه الذكرى الأليمة في نفسه، ويتكرر ذلك في مواضع أخرى "كنت أعرف أن معظم السكان الذين جاءوا إلى المدينة بعد احتلال عام 48 كانوا من اليهود الشرقيين "[4].

ومن ذلك أيضًا، حديثه عن بيرتا "وكانت تعشق عمي فارس الفارس قبل حرب عام48" [5] .

وأثناء وجوده في إحدى المطاعم المطلة على بيوت قديمة "هجَر منها أصحابها عام 48 فغادروا إلى مخيمات اللجوء والشتات ولم يستطيعوا العودة إليها "[6].

ويتكرر ذلك على اتساع الصفحات: الرابعة والسبعين، الخامسة والسبعين، السابعة والسبعين، الثامنة والسبعين، الثمانين.

كما أن زمن احتلال سمخ، مقترن في ذاكرته باحتلال طبرية، وبعائلته "تذكرت البحيرة. والبحيرة هناك في الشمال، لقد احتلوها عام 48 وعلى الرغم من ذلك فإنها ما زالت في مكانها.

---

[1] يحيى يخلف: نهر يستحم في البحيرة 7.

[2] السابق 11.

[3] السابق 11.

[4] السابق 63.

[5] السابق 70- 71.

[6] السابق 71.

بقيت في الموقع الذي تركها فيه والدي الشيخ حسين وأمي خديجة وشقيقي راضي وعمتي حفيظة ومنصور بائع التذاكر في محطة القطار، ونجيب المغامر الطيب... "[1].

أتى استدعاء العام 48، ممهدًا للأحداث التالية، ورابطًا قويًّا بين الزمن الحاضر، والزمن المنصرم، فهجرة عائلته، واستيطان الصهاينة في سمخ، ثم عودة خاله، مرتبطة بشكل أساس بزمن النكبة، وكاشفًا في ذات الوقت عن أسباب عودة خاله، ورحلة بحثه عن جثته "وظلت البحيرة في المكان نفسه الذي عاد إليه الخال عبد الكريم الحمد، فوق أنقاض دار الأمان... عاد إليه ليموت كما تموت الغزلان. هكذا ظلت تقول أمي كلما اشتعلت نيران الحنين في أعماقها: عاد خالك إلى سمخ متسللاً عندما شعر أنه على وشك الموت... "[2].

فالمستوى الأول، تحسب مدته الزمنية من لحظة تذكره الراهنة، والتي سبق أن نوه لها في الصفحة السابعة، بأنه ترك المكان، بهجر الشباب له " منذ سبعة وعشرين عامًا، عند تلة الماصيون في رام الله "[3].

أما سمخ، فقد احتلت عام ثمانية وأربعين، وبإضافة الفرق الزمني بين النكبة والنكسة، وهو تسعة عشر عامًا، تكون المدة الزمنية للمستوى الأول، حوالي: "ست وأربعون عامًا"، وهذا يؤكد ما جاء في صفحات تالية " أهذه سمخ؟ ها أنت بعد "ستة وأربعين عامًا" تعود إليها"[4].

ومرة أخرى، عند تقديم أكرم العابد السارد، للنادلة اليهودية " – هذا السيد ولد في هذه المدينة قبل حرب 48 وهو يزورها الآن بعد ستة وأربعين عامًا... "[5].

ثم جاءت المدة الثانية والثالثة مبهمة، وإن كان ترتيب وقوعها في ذاكرة السارد واضحة، فموت خاله، يتوسط المستويين، كما أن ذكرى أمه، أقرب بدورها إلى الحاضر، هذا ويمتد زمن احتلال البحيرة حاضرا في الصفحة الثامنة والثلاثين "البحيرة لا تزال بعيدة"، ويعود ليتذكر زمن ما قبل احتلال البحيرة، مرتبطًا بفترة الشباب " بيرتا كانت في الأربعينات أجمل نساء عصرها.. بيرتا الراقصة اليهودية، من سكان طبرية، الراقصة الأولى في ملهى الليدو الملاصق لضفة البحيرة "[6].

ويعود مرة أخرى لذكرياته البعيدة مع سمخ "هل حقا أنا في سمخ. هل هذا ما كنت أنتظره وما توقعت أن ألقاه؟ لم أكن أشعر بالألفة مع المكان، فقد تغير كل شيء، اقتلعوا البيوت

---

(1) يحيى يخلف: نهر يستحم في البحيرة 21– 22.

(2) السابق 22.

(3) السباق 7.

(4) السابق 80.

(5) السابق 82.

(6) السابق 73.

بالجرافات، وبنوا مكانها عمارات لا علاقة لها بنسيج وطقس المكان، حاولت أن أعيد ترتيب الأماكن والأشياء في خيالي، عند هذا الشاطئ كانت تنمو حياة من نوع آخر، فالبحيرة بالنسبة لأهالي بلدنا مثل الشمس أم الحياة"[1].

هذا المستوى من الزمن الارتدادي، هو زمن بعيدٌ جدًّا، يعود إلى ما قبل الثمانية والأربعين، ويستمر تيار الذكرى جارفًا، حيث زمن الحصار، وليالي السمر " وكان الناس ينتظرون الربيع القادم الذي تلد فيه الأبقار عجولاً صبوحة، وكان الحصادون القادمون من المناطق العالية يهبطون باكرًا مع مطلع الصيف، ليعملوا في جز الصوف بانتظار أن تنضج السنابل، وعندما تنضج السنابل كانوا يحصدونها مقابل حصة معلومة من القمح... وفي ليالي الحصاد كان يحلو السمر والسهر والغناء والمواويل "[2].

تغلب التعبيرات الزمنية على هاتين الصفحتين، وكأنها زمن الشباب الذي غادر سمخ بعد أن شاخت؛ لافتراقها عن أبنائها، وبهتت ملامح صباها مع هجرة أهلها وتدمير مزارعها وبيوتها،إنها دفء الذكرى، وملاذ الروح، وزمن الطفولة الغضة، والشباب الزاهر، الذي يتحسر عليه السارد في مكان آخر مع ذكرى أخرى أليمة، فيسترجع حرب السابع والستين.. لدى عبوره مع إحدى الدوريات العسكرية للفدائيين " ذات يوم من عام 67 عبرت مع دورية عسكرية لتدمير هدف عسكري في منطقة بردلة "[3].

إنه الزمن الأقرب حضورًا في الذاكرة، قياسًا بزمن النكبة، تقدر المسافة الزمنية،التي تفصله عن زمن وصوله بعد أوسلو، بما يقارب السبعة والعشرين عامًا.

ويتذكر وطن المنفى " تونس"، مقترنًا بذكرى محبوبته عائشة، تحتل ذكراها صفحتين متتاليتين "انطلق فجأة من جهاز التسجيل صوت المغنية التونسية أمينة فاخت.. لعل صاحب المقهى رغب في إرضاء زبائنه من العائدين الذين قدموا من تونس"[4].

واستمر متوغلاً في زمن المنفى "وجدتني أرتقي الدرجات صاعدًا إلى المدينة القديمة في سيدي بورسعيد...إلى مقهى سيدي شعبان حيث البخور والحصر المفروشة... كانت صديقتي عائشة تحب أن نمضي بعض الوقت في ذلك المكان الجميل المطل على خليج قرطاج. كانت تونسية أصيلة... كانت روحها معلقة في فضاء الأسواق في بيت سويقة"[5].

---

(1) يحيى يخلف: نهر يستحم في البحيرة 99.

(2) السابق 100.

(3) السابق 46.

(4) السابق 22.

(5) السابق 23.

أما في الصفحة الخامسة والثلاثين يتذكر عائشة مرة أخرى "ماذا سأكتب لعائشة؟ كيف أصف لها هذا الذي يجري... عندما ودعتها، كانت تلبس ثوبًا مغربيًا مطرزًا... لم تقل كلمني وإنما قالت اكتب لي.

– ماذا أكتب يا عائشة. يدي ترتعش، وبدني يرتجف... وأحلامي تحترق "[1].

وفي الاسترجاع التالي، تقوم مجد بدور الدافع وراء استحضاره، ومن خلال حوارها معه تسأل السارد " هل يعجبك ثوبي؟...

هل هو بجمال الثوب المغربي الذي كانت تلبسه عائشة صديقتك التونسية؟...

هل أحببتها بالفعل كل هذا الحب الذي ذكرته في سطورك؟

أجبتها بصراحة: أجل...

أنت تدمن على الماضي، لا تريد أن تعود من المنفى، لقد أدمنت على حياة الرحيل والغربة.

– عائشة شيء مختلف..

– عائشة هي ذكرى المنافي العربية "[2].

وتنساب الذكرى بقوة أكبر، وكأنه يستبدلها بدموع محتبسة، تأبى الانسياب لتعرب عن شتات نفسه بين زمن الذكرى، وزمنه الغائم في لحظة البوح "عائشة هي جنون الفلسطيني التائه.

– عائشة دمعتي وابتسامتي.. عائشة لؤلؤتي وقمري ووردتي.

– لعلها وردة الجرح.

– بل هي وردة الدفء العربي " [3].

فلا شك، إذن، أن الاسترجاع أسهم بدور ملحوظ في تأسيس زمن الخطاب الروائي في "**نهر يستحم في البحيرة**"، مثلما أسهمت خطابات فلسطينية أخرى، واكبت المرحلة المعنية من تاريخ فلسطين الحديث بكل معتركاته، وتقاربت معها، مثلما تميزت عن بعضها البعض، فتركت علامات في طريق بناء الزمن الروائي، وبما أسهم في بلورة تقانة الاسترجاع بشيء من الخصوصية الناجمة عن دوافع قوية تشد الروائيين إلى هذه المرحلة الفاصلة، التي طرحت قضايا الواقع، في شتى مجالاته، والتي ملأت ذاكرة المبدعين، فغبُّوا منها ما استطاعوا، وهذا شيء بديهي، مُبرَّر [4] .

---

[1] يحيى يخلف: نهر يستحم في البحيرة 35/ 36.

[2] السابق 95/ 96.

[3] السابق 97.

[4] وظف " غريب عسقلاني " تقانة الاسترجاع في " عودة منصور اللدواي "، ناقدًا أوسلو، صفحة: (141)، كما استخدمتها الروائية "سحر خليفة " في" صورة وأيقونة وعهد قديم " صفحة: (98)، أما محمد أيوب، فقد وظفها في " الكوابيس تأتي في حزيران "، مستدعيًا ذكرى زمن النكسة.

ومن هنا، يلمس مساهمة الاسترجاع في ربط الماضي بالحاضر في علاقة مأزومة، شديدة الإلحاح، مع سيطرة ذكرى ما قبل، وزمن النكبة ذاته، مما يُحمّل المشاهد مساحات زمنية واسعة، تفتح أمام المتلقي مسالك شتى من التأويلات، والدلالات الزمنية المؤسسة لزمن الخطاب، وهنا يحق الربط بين هذا الجانب، وكيفية إنشاء الروائي للمدد الاسترجاعية، ودورها في اختصار السنوات في لحظات أو دقائق، ومن ثَّم، قدرته على إكساب الزمن الحقيقي للأحداث، القابلية للامتداد، كما استطاع يخلف توظيف زمن النكوص، كرمز يختمر فيه زمنين، زمن الغربة والنفي، وتمثله عائشة التونسية، وزمن الحنين إلى ما قبل الثامن والأربعين، فكان زمن أوسلو ذاته، كابوسًا يجثم على واقع، هو خارج الذاكرة التي جمعت ما بين الحميمية والوجع.

وقد ساهم الاسترجاع في كسر وتيرة الزمن، وخلخلة البنية السردية، وإن أتت بمنأى عن التشظي، الذي تلمس فيه الباحثة آخر معاقل انهيار الزمن، على اعتباره يؤشر على تفتيت الأشياء، وإخراجها عن مقومات الكينونة والتواجد المقبول، وهذا بدوره سهّل على المتلقي مهمة إعادة ترتيب أحداث الخطاب في خياله، ومحاولة سبركنه دلالاته الزمنية في علاقتها بالزمن التاريخي، بما قدمته له من عوامل جذب ولفت انتباه، دون تدخل أو تصريح.

**2) الاستبـــاق :**

ورد هذا المصطلح في عدد من المؤلفات النقدية، على أنه "اللاحقة"، ومنعًا من حدوث خلط في استخدامات النقاد والروائيين، تجتهد الباحثة في تقريب دلالاتها اللغوية، بما يخدم الموضوع بشكل واضحٍ ومنظم.

فالاستباق في اللغة من الفعل " سَبَق: السَّبْق: القُدْمةُ في الجَرْي وفي كل شيء "(1).

وورد الاستباق في القرآن الكريم بمعانٍ متعددة " أحدها قوله عز وجل: إنَّا ذَهَبْنا نَسْتَبِق، قال المفسرون: معناه نَنْتَضل في الرمي، وقوله عز وجل: واسْتَبَقا البابَ، معناه ابتَدَرا الباب يجتهد كل واحد منهما أَن يَسْبِقَ صاحبه... والمعنى الثالث في قوله تعالى: ولو نشاء لَطَمَسْنا على أَعْيُنِهم فاستَبَقوا الصراطَ فأَنَّى يُبْصِرون، معناه فجازوا الصراط وخلّفوه "(2).

أما اللواحق، فهي من الفعل " لَحِقَ الشَيء وأَلْحَقَهُ وكذلك لَحِقَ به وأَلْحَقَ لَحَاقًا، بالفتح، أي أَدركه "(3).

ومفردها " اللاحِقة ج لَوِاحِق: مؤنّث اللاحِق// الثمر بعد الثمر الأول "(4).

---

(1) ابن منظور: لسان العرب 10/ 151.

(2) السابق 152، والآيات المذكورة حسب أولوية ترتيبها هي يوسف : آية 17 ، يوسف : آية 25، يس : آية 66.

(3) السابق 328.

(4) المنجد 716.

فكلا المصطلحين، يعطي معنى التقدم من نقطة انطلاق معينة، وما قد يُحدِث اختلافًا في تحديده، فهو نقطة انطلاق اللواحق، ومن هنا فقد اعتبرها بعضهم "على عكس السوابق تمثل اللواحق تقنية سردية عمادها الاستذكار retrospection، فيترك الراوي الزمن الذي وصلت إليه الأحداث ليعود إلى الماضي القريب أو البعيد لاستحضار أحداث فائتة "[1].

فهذا المعنى، يعتبر اللاحقة، عملية استرجاع، أو استحضار ذكرى أو خبرة معينة، من زمن فائت إلى اللحظة الراهنة، كاستدراك أو تعويض لشيءٍ ما، أما الاستباق: فحركة الزمن صاعدة من لحظة الحاضر، ومما جاء من تعريفه الاصطلاحي "prolepsis تمهيد أو تهيئة وهو يستخدم غالبًا في السرد السينمائي" [2] .

كما أنه " إشارة على حدث معين سوف يقع في القصة" [3].

ويلاحظ أن الاستباق الزمني من حيث تدرجه، يختلف بدوره عن القفز، وسيتضح ذلك في حينه، وقد عرفه مراد مبروك بأنه " تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد واستبقها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر) أو في اللحظة الآنية للسرد وغالبًا ما يستخدم فيها الراوي الصيغ الدالة على المستقبل لكونه يسرد أحداثًا لم تقع بعد على أن هذه الصيغ تتغير وفقًا لطريقة السارد الراوي " [4].

وستعتمد الباحثة مصطلح ( الاستباق )؛ لما جاء سابقًا، من أسباب ترجيحه.

وعليه، فالاستباق يحقق "مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل)... والاستباق له مدى أو نطاق محدود (فهو يغطي مدة محددة من زمن القصة) وله أيضًا بعد محدد "[5].

وللاستباق بعد زمني يمتد من اللحظة الراهنة – زمن الحضور في اتجاه المستقبل بنوعيه – قريب، وموغل في التقدم – كما يوجد "استباق مكمل أو تمهيد وهو الذي يقص مستبقًا الزمن وقائع ستقص مرة أخرى"[6].

وكجزءٍ من النظام الزمني المتبع، يأتي الاستباق مساهمًا في عرض الأحداث " فيقدِّم بعضها أو يشير إليها، كاسرا بذلك وتيرة السرد الخطي مشوشًا ترتيب الوقائع ، كما

---

(1) كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته 111.

(2) جيرالد برنس: المصطلح السردي 86.

(3) فاطمة الحاجي: الزمن في الرواية الليبية 121.

(4) مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة 66.

(5) السابق 186.

(6) السابق 186.

وردت في الحكاية "[1].

كما أنه يكسب البنية الزمنية للخطاب نوعين من الدلالة: الصغرى وتنتج من استخدام الاستباق قصير المدى، أمَّا الدلالة الكبرى فإنها لا تتحقق "إلا من خلال اقترانها بالأحداث المستقبلية البعيدة التي يرمي إليها الكاتب ويتطلع إليها الراوي"[2].

وهنا، يأتي دور التعبيرات الزمنية؛ لتدل على زمن الحضور والاستقبال في المشاهد السردية، أو تكشف حركة الزمن المستقبلي قياسًا بالتعبيرات التي تكشف حركة الزمن الاسترجاعي.

ومن جانبٍ مختلف، قد يُفقد الاستباق الزمني عامل الجذب والتشويق لدى المتلقي؛ لأن ذلك يقطع متعته، خلال محاولة استكشاف طبيعة سير الأحداث، ودلالاتها الزمنية، ويوقظ النهايات الغافية، مما يؤدي إلى قتل "السؤال التقليدي المهم الذي يحكم عالم الرواية بما فيه من أحداث وشخصيات وهو "ثم ماذا؟"[3].

## أ- وظيفة الاستباق :

لاشك أن تتابع الصيغ الدالة على الزمن المستقبل في بنية الخطاب الروائي، يولد دلالات ذات صلة بموضوع الخطاب، ورؤية الروائي، مقارنة بالصيغ الزمنية الدالة على الماضي، ومن هنا، يُستشف دوره التمهيدي "لأحداث لاحقة أو التنبؤ بالمستقبل، أو الإعلان عما ستكون عليه مصائر الشخصيات ومجرى الأحداث، ورغم ما يتصف به الاستباق من عدم يقينية الأحداث لأنها لم تتم ولم تتحقق بالفعل، وإنما حدوثها هو محض احتمال إلا أنها تقدم بناء جديدًا للرواية وتخلخلاً على مستوى الزمن"[4].

وقد ترد الاستباقات "على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، ويسمى "جنيت" هذا النوع من الاستباقات بالاستباقات الخارجية لتمييزها عن الاستباقات التكميلية التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية"[5].

وقد لمست الباحثة توظيف هذه التقانة، ضمن عدد من الخطابات التي شكلت مع تقانة الاسترجاع.. مفارقات زمنية، إضافة إلى تعدد الاسترجاعات الزمنية قياسًا بعدد مرات حضور الاستباقات، وقد غلب هذا الطابع على الخطابات الروائية موضوع الدراسة، مما يؤشر على

---

[1] كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته 110.

[2] مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة 68.

[3] فصول: العدد الرابع، 1993، 12/ 310.

[4] فاطمة الحاجي: الزمن في الرواية الليبية 122.

[5] السابق 123.

تنوع ، وكثافة الدلالات ، منها : خضوع الشخصية الروائية المبدعة لعوامل سيكولوجية، تخضع هذه العوامل بدورها لعوامل أخرى خلقت في مخيلة الروائي جاذبية خاصة، وتسلطًا من قبل الماضي على الحاضر.

ومع زمنٍ يؤرق حاضره، تضعف قوة الإبصار، فيرى المستقبل بعيدًا، ومشوشًا.

ففي "اليسيرة" على سبيل المثال، نثر الروائي عدة استباقات زمنية ضمن النظام الزمني الكلي للخطاب، ففي الصفحة الثالثة، استخدم استباقًا زمنيًّا بعيد المدى، يطال سنوات الشباب التالية، فيما أن الزمن مازال في مرحلة ما قبل ميلاد العريسين، المقدر لهما بالزواج فيما بعد، هذا النوع من الزمن يحقق غرضًا إعلانيًّا، يخبر عما سيحدث، ثم لا تلبث الإشاعات تكذّبه، لتأتي بغيره "زوجته اسمها فظيعة، ولم يتصور أحد أن تنال فظيعة تلك الشهرة"[1].

تبدو صياغة الزمن غائمة، وكأن السارد يفترض وجود متلق ضمني يخبره بما سيحدث، وهناك استباق زمني آخر، تمهد خلاله فظيعة لأمها، وهي جنين في بطنها، بالذي ستتزوج به – أي فظيعة – ويأتي حديثها عن ذلك كافتراض زمني أدنى بأنه سيكون بعد ستة عشر، أو سبعة عشر عامًا، فهو زمن بعيد إلى حدٍّ ما، لا يناسبه استخدام سين المستقبل، التي هي للقريب "لكن الرجل الذي سيكتب اسمه باسمها هو ذلك الذي سيولد في نفس اليوم الذي ستولد فيه"[2].

كما جاء في موضع غيره، استباقٌ، يحقق دورًا إعلانيًّا، حيث يقترن بحدث زواجهما، ويجمع مفارقتين زمنيتين في عبارة قصيرة "مرت الأيام بعد ميلاد العروسين بطيئة"[3].

فالميلاد، والزواج، بينهما فرقٌ زمنيٌّ واضح، يدلل عليه ذكر (مستقبلاً) مع زمن الحدث التالي له، حيث منع أهالي البلدة أم فظيعة من إرضاع أبي عمي "لئلا تمنع زواجهما مستقبلاً" [4].

وفي صفحات تالية، يأتي الإعلان عن استباق زمني ديني، يؤشر على زمن ظهور الأعور الدجال، وعن قائد مشرقي يحاربه، مما يولد زمنًا استباقيًّا طويل المدى، يأتي كمحاولة لترطيب الواقع، وتأتي أفعال المضارعة دالة على الزمن القريب "وأن الأعور الدجال سيظهر في هذه الفترة، وسيكون على شكل قائد في جيش العدو، يعيث في الأرض فسادًا"[5].

ويستمر زمن الاستباق مدعومًا بصياغة الأفعال على وزن "فعل" المجرد، مقترنًا بياء المضارعة وسين المستقبل، التي تعطي دلالة الاستشراف القريب" وسيظهر، وسيكون، ستقوم،

---

(1) صافي صافي:اليسيرة 3.

(2) السابق 8.

(3) السابق 15.

(4) السابق 15.

(5) السابق 67.

ستنطق، ستسيل الدماء، ستفيض، سيسبح البشر، ستعلو كلمة الله"، انتهاءً بقوله "ويكون يوم الحساب" [1].

هذا، وبالإضافة إلى أهمية الاستباق في خلخلة زمن الخطاب، فهو يلقي ضوءًا خافتًا في التصور، لدى ورود أحداث مبهمة، تتحرك ضمن أزمان غير محددة، تحتمل الصدق والكذب، وتبقى أسيرة في حدود المخيلة.

وفي "**القرمطي**"، استخدم عوض عددًا قليلاً من الاستباقات التي خلخلت مسار الزمن، من مستوى الحضور الآني، في اتجاه الأمام، لافتة نظر المتلقي إلى أهمية تحليل حضورها غير المتوقع في طريق سير الزمن، مما يعني أنه قد يأتي مستحسنًا، طالما أن الروائي وظفه بكيفية تنسجم مع التقانات الخطابية الأخرى، وسواء وظف الروائي هذه التقانة بشكل محدد أو إشاري، فمع قدرته الخيالية، وأسلوب عرضه، والوقت المحدد للعرض، يخلق من النوعين، ما يمكنهما من الانسجام، وخدمة الدلالة الكبرى للخطاب، مخالفًا بذلك رأي من يعتبرونه مبدئًا لعامل التشويق.

ومما جاء بشكل صريح، مقتل الخليفة المقتدر "بعد ثلاث سنوات من هذا، سيتدرع المقتدر ببردة النبي لتقيه من الموت، ولكنه يقتل رغم ذلك " [2].

وفي وضع آخر، يأتي استباق مكمل لخبر مقتل الخليفة، ويبين الكيفية التي سيُقتل بها، وزمن ذلك، كما تبرز جوانب هامة في شخصية مؤنس الخادم، فيبدو متسلِّطًا، مقارنة بضعف شخصية المقتدر "ولهذا، وبعد أقل من ثلاث سنوات، سيأمر مؤنس أحد رجاله بقتل المقتدر وهو يلبس بردة النبي، يقتله أمام الناس دون أن يهب أحد لمساعدته " [3].

وتنسجم الصياغة اللغوية، مع زمن الاستباق القريب المدى، جاء منها: وبعد، سيأمر، وهو يلبس .

أما الاستباق الثاني، فيخص شخصية "ثمل"، ففي زمن قريب، لا يكاد يصل إلى ثلاث سنوات، يسوء وضعها المعيشي هي وسيدتها "شغب"، بسبب مقتل الخليفة، "أما "ثمل".. فإنها ترحل إلى البصرة، وتأخذ معها "شغب" التي أصابها مرض عضال، ولكن ""ثمل" تأمرها بطحن الملح طيلة النهار وصنع السلال من جريد النخيل طيلة الليل" [4].

---

[1] انظر: صافي صافي: اليسيرة 97.

[2] أحمد رفيق عوض: القرمطي 122.

[3] السابق 132.

[4] السابق 132.

هذان الاستباقان، قد يفضيان إلى الشماتة بهذه العائلة التي ربت من قوت الشعب، وأعطيت الحق بإلصاق التهم بهم، وقتلهم كما يحلو لهم، فيما أن الخليفة لا يملك من أمرهم، أو أمر نفسه شيئًا.

**يتضح هنا**، أهمية الاستباق في تقديم الشخصيات، وإبراز دورها المواكب لحركة الزمن في الخطاب الروائي، ويسهم في تكوين رؤى ومواقف خاصة بالمتلقي.

ثم يأتي الإخبار عن زمن مقتل القرمطي الابن، بطيئًا، وكأنه في صراع مع زمن القرامطة، وإهانة لشخصية تستحق أكثر من ذلك "ولم يكن أبو حفص يعرف أنه بعد سنتين فقط سيقتله إله آخر هو ذات الغلام الذي نصبه أبو طاهر إلهًا لمدة ثمانين يومًا. سيجز الغلام رقبة أبي حفص جزًا بطيئًا" (1).

وصيغة "بعد سنتين"، استباق قريب، وكأن السارد أراد تسريب بعض الأمل، الذي يروي ظمأ المتلقي في نهاية مفرحة تنال من سفاح القرامطة، بل ربما يدفعه إلى متابعة أحداث الخطاب بعمق أكبر؛ لكشف المزيد من أبعاد الموضوع.

وفي **عكا والملوك**، جاء الإعلان عن مقتل الكندهري طعنًا بالسكين، وكأن عوض إذ يسارع في إطفاء بعض شوق المتلقي، إنما يطفيء شوقه هو، كأمنية يرجو تحققها في سفّاحي هذا العصر.

هذا، ويرد الحدث على امتداد صفحتين متتاليتين، وقد جاء الأول محدد الزمن، قريبًا، أما الثاني، فبعيد، ينطلق من لحظة وصول رسالة إلى المشطوب باكتشاف الرجل الذي دفعه عمر الزين إلى الكندهري.

ويأتي الاستباق الأول "بعد أقل من سنة، وفي صور ذاتها، يتقدم رجل يلبس مسوح الرهبان ويطعن الكندهري طعنًا محكمًا مميتًا، ولكن الكندهري – وهو يتلقى شفرة الموت في قلبه – يصرخ: ماش توب... ماش توب" (2).

ويستمر الإعلان عن الخبر، وتحليل أبعاده، بما يمهد بدوره لزمن آخر لاحق له، لا يلبث أن يتلوه استباق جديد، ليلحق به زمن ثالث، مستشرفًا زمن العصر الحديث، وهذا ما أكده التصريح بعدد سنوات الاستباق، ففي المستوى الزمني الثاني، وهو الأقرب إلى الاستباق الأول، ما دفع بأسقف صور إلى جعله رمزًا للتقديس "ومع تقادم الزمن، ارتفع الكندهري ليكون قديسًا من قديسي تلك الحروب التي هدفت إلى تحرير القبر المقدس، وتم ترسيم الكندهري قديسًا بعد مقتله بحوالي سبعمائة سنة... فقد أطلق على الكندهري لقب "قتيل الشيطان" وصارت

---

(1) أحمد رفيق عوض: القرمطي 262.

(2) أحمد رفيق عوض : عكا والملوك 160.

حكايته متداولة في الكنائس والأديرة، وشرعت تروى للأطفال الصغار لتنشئتهم نشأة مسيحية صالحة" (1).

ويمتد الاستباق الثالث؛ لتتسع المدة الزمنية التي تفصله عن الحاضر، وقد جاء بشيء من الغموض، بخلاف سابقه؛ لكنه أشار إلى العصر الذي احتوى هذا الحدث " وفي العهود الحديثة، وعندما انطلقت عبادة الشيطان، كتعبير عن الرفض والتدمير والإهلاك، لم يجد أولئك سوى صورة المشطوب ذي الوجه المشطور وحكايته – شعارًا لهم" (2).

تتداخل الاستباقات السابقة، ويكمل بعضها بعضًا، بما يخلق انسجامًا في ترتيب أحداثها، حسب الأولوية، متقدمة باتجاه البنية الكبرى للخطاب؛ لتتمكن مع مجموع استرجاعاته، من إخراج الزمن والأحداث من حالة الجمود، ومجريات الحرب الخانقة، وهذا بدوره يكسب الزمن طاقة حركية ودلالية، تمكنه من ممارسة أدواره بشكل حيوي، كالإعلان، والتمهيد، والإكمال.

### ب- إبطـــاء الزمـــن:

في الاصطلاح السردي، هو "حركة زمنية سردية tempo وهي مع الإغفال والمشهد والخلاصة والامتداد واحدة من السرعات السردية الأساسية، وحينما يكون هناك جزء من النص السردي أو زمن الخطاب لا يقابل أي انقضاء أو انصرام في زمن القصة فإننا نحصل على الوقفة (ويقال إن السرد قد توقف) والوقفة يمكن أن تحدث نتيجة للقيام بالوصف أو لتعليقات السارد الهامشية"(3).

إن عملية " الإبطاء " التي يسميها جيرالد برنس " وقفة " هي عملية نفسية بحتة؛ لأن حركة الزمن، من الخصائص الطبيعية لحركة النظام الكوني، فهو متعلق بـــ "شعور الذات الساردة أو إحدى الشخصيات، أو مجموعة من الشخصيات الروائية بتوقف الزمن، نتيجة وقوع حدث مفاجئ له تأثيره المباشر على الشخصية، فتشعر الذات أو الشخصية، بأن الزمن قد توقف تتابعه عند هذا الحدث... أو كأن ماضي الذات وحاضرها ومستقبلها قد تضخم زمنيًا ووقف عند هذه الحدث" (4).

---

(1) أحمد رفيق عوض: عكا والملوك 161.

(2) السابق 161.

(3) جيرالد برنس: المصطلح السردي 170.

(4) مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة 92. ويلاحظ خطأٌ مطبعيٌ في قولــه "عنــد هــذه الحــدث" والصواب هذا، حيث أن الاسم التالي لاسم الإشارة مذكرٌ،لا مؤنث.

وقد تصاب حركة الزمن بحالة شبيهة بالركود الحركي بفعل الوصف مثلاً الذي يؤدي "في الرواية إلى بطء الحركة، وأحيانًا إلى التوقف"[1].

وقد يكون السبب كذلك، انتقال الزمن من حدث إلى آخر، أو من شخصية إلى أخرى، كما، قد تأتي الوقفة "نتيجة للتعليق، وفضلاً عن ذلك فليس كل وصف يفرض وقفة في السرد"[2].

وهناك من يفسر طبيعة العلاقة بين الوصف والوقفة، بأن الوصف "يأتي من باب حاجة السرد السريع لإبطاء واستكانة تكون متنفسًا للشخصيات وتفسح المجال لخيال القارئ حتى ينشط ويتخيّل ما يمكن أن يكون فيتحول من متلقّ إلى منتج للنص أو مشارك في إنتاجه. فتحقق هذه الوقفات مطمح التشويق مغذية لذة المتلقي "[3].

يبدو اصطلاح التوقف وهميًا، تلتف فيه الذات حول ذكرياتها، وربما تفاجأ بموقفٍ ما يهز تفكيرها، ويصيبها بالذهول، إلا أن ذلك لا يعني ثبوت حركة الزمن، وإنما تصيبه حالةٌ من التراخي، فتتباطأ حركته، وخلال تقانتي الوصف والمونولوج الداخلي، تغرق الذات بما يشبه التمدد اللحظي، لا السكون، وتطاول الزمن واتساعه، يلائمه صفة الإبطاء، لا التوقف.

ومن هنا، فالباحثة لا ترجح القول باعتبار التوقف خصيصة من خصائص الزمن، ومن ثم، فهي لا تجد حاجة لإدراج مصطلح "الوقفة الزمنية" ضمن عنوان أصلي هو "الإبطاء"، ومن ذلك، ما جاء من تعريف فاطمة الحاجي له "إبطاء الزمن هو الحالة التي يكون فيها زمن القصة متوقفًا في حين يتسع زمن الخطاب، وفي هذه الحالة يتوقف الروائي عن سرد الأحداث الخارجية ويطلق العنان لنفسه يحاورها، وقد أطلق "جان ريكاردو" على هذه الحالة اسم تحليل النفس، والزمن في هذه الحالة يكون ذاتيًا نفسيًا زمنًا داخليًا "[4] .

وبقولها "فالأحداث مرتبطة بالتعبير النفسي الذي يصيب الشخصية، بينما تكون حركة العالم الخارجي شبه متوقفة، وقد أدرج "تودوروف" مثل هذه الوضعية في الوقف مباشرة [5] .

وفي موضع آخر، تعلق على تعريف دوجاردين للإبطاء بقولها "ويكون إبطاء الزمن في تحليل أفكار الشخصية، ويكون الفعل باطنيًا، والحدث الخارجي شبه متوقف ويكون التركيز على الذاكرة "[6].

---

(1) عالية صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري 50.

(2) جيرالد برنس: المصطلح السردي 58.

(3) كمال الرياحي: حركة السرد الروائي 116.

(4) فاطمة الحاجي: الزمن في الرواية الليبية 237.

(5) السابق 237 .

(6) السابق 238.

ومن ثم، فللمونولوج من وجهة نظرها "وظيفتان الأولى هي وظيفة إبطاء الزمن، وتوسيع زمن الخطاب... والوظيفة الثانية هي اكتشاف العالم الداخلي للشخصية في لحظة معينة " (1).

يتضح مما جاء سابقًا، تعارضًا واضحًا في توظيف المصطلح، فكيف يكون الإبطاء على تدرج مستوياته، هو الوقف ذاته ؟!

ومتداولٌ بين النقاد، أن الخطاب الروائي، وإن جاء واقعيًّا أو خياليًّا، متصلاً بالواقع، فهو في الحالتين.. يوهم بأن المسرود حقيقي، وواقع الزمن يفضي بكونه دينامي الحركة، وكذلك هو في الخطاب الروائي، وإن كان حسب زعم البعض شبه متوقف في الواقع، فهو في الخطاب الروائي، يوهم بواقعه شبه المتوقف.

إضافة إلى أن الحدث يتحقق في قلب الزمن، وهذا مناقض لاعتبار وصف الحدث أو الأشياء "خارج الحركة أي خارج الزمن، فتحضر تفاصيل الأشياء الموصوفة وتتنضد لتشكل إطارًا تشكيليًا للأحداث والوقائع" (2).

أمَا عن كيفية عمل تقانتي الوصف(3) . والمونولوج الداخلي في إبطاء حركة الزمن، فمن المهم بدايةً تفسير علاقة المونولوج- وهو، حوار الذات مع نفسها_ بالوصف، إذ يقوم الوصف بنقل معتركات الشخصية، ووصف مشاعرها، وأفكارها، ورواسب ماضيها غير المعلن، ويتيح للروائي المجال للتعبير عن نتائج استبطانه لعالم الشخصية الباطني،وكأنها هي التي تقوم بذلك، ودون تدخل مباشر منه.

وقد افتتح عسقلاني وصفه للزمن في " **ليالي الأشهر القمرية** " ، من منطلق دورات القمر، وحركة الفصول؛ ولذلك دلالاته التي سيكشفها الخطاب لاحقًا.

ويلمس الإبطاء الزمني في الخطاب، من خلال علاقة الزمن بتقانات أخرى، أسهمت في خلخلة زمن الخطاب:

1- من خلال علاقة المشهد بالوصف، تمخض ما يعرف بـ "المشهد الوصفي"، الممتد منه، والقصير.

---

(1) فاطمة الحاجي : الزمن في الرواية الليبية 238/ 239.

(2) قضايا وشهادات: مجلة فصلية، 1993، 279/6.

(3) الوصف نوعان من حيث الانفصال والاتصال: الوصف المتداخل مع السرد، وهو بدوره نوعان:

1- ما جاء في مساحة متسعة. 2- ما جاء في مساحة قصيرة.

هذا بدوره، يؤثر في امتداد الزمن أو قصره، أما المقاطع الوصفية المنفصلة، فيأتي خلالها واضحًا، حيث يقوم الروائي بعد عرض الحدث أو الشخصية، بوصفهما بشكل متتابع. راجع فاطمة الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، 202، 203، 204.

2- المونولوج الداخلي، وما يتيحه له الوصف أيضًا، من التعبير عن خلجات الشخصية.
وسيتضح أسلوب عرضه للزمن المتباطئ، ممثلاً بأسلوبي:
أ ) - الوصف المنفصل، والوصف المتداخل.
ب) - المقاطع الوصفية المنفصلة.

ويفتتح وصفه للزمن، من خلال مراقبة السارد لمراكب الصيادين وهي تتوارى في الأفق البعيد، منبعثة منها أضواء بعيدة باهتة "يموت القمر، يتخلق في رحم الأيام، نور يفج من عتمة حالكة، الليل عباءة سوداء تغلف الموجودات، والبحر حيوان خرافي مترامي الأبعاد، لا يصل منه غير هدير الموج و طشيشه على رمال الشاطئ" [1].

أمَا الوقت "والوقت حد فاصل بين موت مؤكد ورعشة ميلاد السماء تخفي نجومها، والنجوم مشغولة بانتظار هلال من رحم العتمة، والشهر العربي يشهد موتين وميلادًا للقمر، ويشهد عرسًا دائمًا للنجوم، والنجوم تتعرف على أدوارها تتوزع من خلاله أدوارها.. فتشكل لوحة السماء وتشهد الانفجارات دونما دهشة " [2].

يرتعش ليل عسقلاني، يتراخي مستسلمًا لموت القمر، ينتظر ميلادًا جديدًا، فالعتمة قاسية، تعطي موتًا أكثر من الميلاد، النجوم كشعب فلسطين.. تحيا في ظلال الموت، الموت عرس ليس فيه اندهاش.. دوري كالزمن، لا يهدأ ولا ينام، مستسلمون لأقدارهم.. ومن ينظرون إلى الحياة ببلاهة.. ستدوسهم الحياة؛ لأنهم يعيشون بلا حياة، لا يتدبرون لحظة الميلاد والموت، ولا يدركون معاني العتمة والنور، لا يفكرون إلاَ بمتعة اللحظة .

جاء الزمن وئيدًا، طويلاً، مقطعًا سرديًا، يتمدد كتمدده في مساحة النفس، يختال فوق أوجاع الثكالى، ولا يأبه بالصدمات، إنه زمن فلسفة الحياة، وكآبة اللحظة التي تولد من ماضٍ آثم، أورث الشعب خطيئة الحاضر الملتبس، يتبادلون حمل نعاشهم، وهي الشاهد على مأساتهم.

ويتدثر الزمن بظلال أناس يحيون على كوابيس يقظة مزعجة، ليس منها نجاة أو صحو، فهذا زمن أوسلو يعود من جديد، ومع عودة رياض إلى أرض الوطن، يجد كابوسًا جديدًا، ويعيش زمنًا آخر من الغربة، مع أناس يجهلهم أكثر مما يعرفهم "في السوق جاس بين بائعي السمك، أسماك صغيرة مقتولة ملقاة على فرشٍ خشبية، زعيق على بضاعة طازجة، وتأكيد على أنها من بحر غزة، وليست أسماكًا وافدة.. من أين يفد السمك والشاطئ على بعد أمتار؟ هل شح

---

[1] غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 3.

[2] السابق 4.

البحر، وضن بخيراته وحجب أسماكه؟ أم أن الأسماك ضلت وتاهت؟ الموسم جفاف، المياه غائضة والعطش مر ومالح " [1] .

الوصف هنا يمتد من الصفحة الثالثة، وحتى الخامسة؛ ولكنه مزيج من وصف الناس، الباعة، والمطاردين، أما وصف المخيم والبحر، فلا يلبث أن يطول؛ ليقصر من ثَّم في جملة زمنية تصف زمنًا فضفاضًا، ملامح يومه.. تشبه أمسه" والزمان صباح يوم عادي من الشهر الثاني لعودته، اليوم حدث الانفجار.. صدمه العري " [2].

وصف الزمان هنا، استغرق وقتًا قصيرًا؛ لكنه أيضًا طويل النَّفَس، ملغَّز، والكل يشبه نفسه.

ولكن؛ ما هي ملامح اليوم، والشهر .. ؟!

وكم من اللحظات مضت في قياس زمن الانفجار؟! وماذا يعني به؟!

لا إجابة محددة...

وهناك الوصف المتداخل، فوصفه للزمن ولشخصية محمود، متوسطًا بين سرد قصة محمود وزوجته قبل أن يقطع عليها يمين الطلاق، وسرد تالٍ للوصف، وهو عن محمود وزوجته بعد إسقاط اليمين، أما الوصف ذاته، فسار في اتجاهين، الأول يصف النهار " فساعات النهار مبتورة بمنع التجول والمناوشات"[3] .

لقد جاء وصف الزمن هنا، بعبارة زمنية قصيرة، أي أنه جاء على صورة نصية قصيرة، بدلالات عميقة، فالنهار ليس للمعاش؛ وإنما للمناوشات التي تجعله كعاجز.. يمشي على قدمٍ واحدة.

أما الوصف الثاني، فهو وصف صريح وقصير "محمود يا رياض؛ ( أخته عائشة تؤكد، ولا يعرف إذا ما كانت تتباهي بابنها أو تتحسر عليه ) راضع من لبن التيوس، رأسه عنيد وناشف لكنه حقاني لا يرضى بالمايلة، وكلمته لا تنزل الأرض، علشان هيك رزقه على قده "[4] .

وفي المشهد التالي، يلمس تكاثف أنواع الوصف: للزمن، الطبيعة، الشخصيات، والأماكن، خليط غريب، لحياةٍ يرتع فيها الملل، وتسكر فيها الكآبة، يتبناه محمود تعقيبًا على حوار دار بينه وبين خاله رياض "هل نعيش الاعتذار عن الماضي للحاضر؟/نعتذر/ الأزمة

---

[1] غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 5.

[2] السابق 5.

[3] السابق 9 .

[4] السابق 9 .

تعتذر عن ضيقها وقد تنازلت عن مساحتها وشكلت غرفًا إضافية لأزواج جدد، ومنامات لأفواه جديدة، عرسان قيدهم المخيم فانصاعوا للتاريخ وتحوصلوا في الجغرافيا" (1).

الوضع مأساوي، يصور بصماته المتآكلة، يفصّله "طلمبات المياه موارد وأسبلة ونواصي عشق وغزل، دفنت في الرمل وتراجعت لأنابيب المياه وحنفيات تضخ مياه ملوحتها تجاوزت معدلات التناول والتداول المسموح بها والمحذر منها/ المستشفيات تلهث وراء التطوير والتعمير وافتتاح أقسام جديدة لأمراض البول والكلى...مراحيض الشوارع اختفت ومراحيض البيوت تغذي شبكة صرف تصرف في البحر، تغذي الصيد بما تيسر من خبائث وسموم "(2).

يبدو الزمن طويلاً يراقب حركاته، يدب على الأرض بثقل، تهتز الأحداث من وقع قدميه المجرحتين .

وفي إحدى المونولوجات، يخاطب رياض نفسه بلغة يائسة وصامتة في آن، صمتها يشبه ثقل هواء الوطن المشبع بالموت، والمعبأ من زوبعة نفسه المغبرة "أمك عجفاء، ملوّحة صامتة عن سبق إصرار، ثرثارة مترصدة لا تمل من ترديد حكاياتها، لا تجرؤ على التحديق في جفافها وسمرتها المحفوظة بملوحة البحر، وشرود الرغبات والصوم والغياب... حتى أبوك يرفع بلاطة قبره المنسي ينفث ثعابينُ سعال .. " (3).

في وصف رياض لدخيلة نفسه، كأنه يحالف زمنًا معلقًا بعمر والدته المسنة، وفي زمن الحضور، يقبل الماضي، والصوم.. هو زمن الصبر، أما الغياب.. فهو زمن ضياع الأب.

أما انهدام سقف البيت، فيعني انكشاف المستور، فزمن الخطاب يأتي دوريًا، "من فصول وشهور"، ببردها وحرها اللذان يخرمان عظام الروح، يذيبانها.

هذا، ويستمر في جعله مفصلاً سرديًا، يفصل بين المشاهد السردية، من ذلك :

"تمطى الزمن وتمدد، علق فصولاً، و طوى صفحات، جاء بالأولاد والأحفاد.. والشاب الذي غادر المخيم يرجع في الخمسين من عمره، زوج وأب يتهيأ للكهولة وانتظار الأحفاد.

الليلة تباشير الشهر العربي قتل أسبوعه الأول

القمر تخلق قوسًا مشدودًا.. يشكل هلالاً.

المساء في مياه المتوسط مرايا فضية "(4).

---

(1) غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 11 .

(2) السابق 11 .

(3) السابق 12 .

(4) السابق 22 .

مع كل فصل، تتهيأ دورة الزمن عنده للموت والحياة، كما يمهد له بذكر فصل من فصول السنة، لزمن قديم يصفه لحظة، يأتي زمن الخروج من بيروت، مصورًا للحظات الوداع والخوف من الآت "في صيف ما، ركبوا البحر... متاع قليل كما هو الحال عندما يكون المجهول مطارًا أو ميناء أو معبرًا بريا أو ثغرة في الحدود "(1).

جاء زمن الوداع طويلاً، امتد لصفحات متعددة، من الثانية والعشرين، وحتى الثامنة والعشرين، يتوزع الوصف ما بين الزمن، كشخصية راحلة، وشخصيات أخرى من المهاجرين المودعين والمستقبلين، وَصَف البحر؛ ليعود إلى وصف الزمن بين مقطع وآخر "وكان شرط الرحيل الاحتفاظ بأبهة الانتصار لحظة الوداع، يخرج المقاتلون بكامل العدة والعتاد، مقاتلين بزيهم العسكري وعتادهم، رجال ونساء وحتى الأطفال... لوحوا للناس في بيروت المرفأ.. ظلوا يلوحون حتى صارت الرؤوس والأذرع نقاطًا في غبار بعيد، فأجهشوا بالبكاء.. لم كل هذا البكاء والنشيج بعد ثمانين يومًا من المجالدة ؟ " (2).

يحمل الزمن هموم هؤلاء؛ ليشارك البحر أعباء حمله؛ لكنه حزين كموج البحر، يلتاع الموج أمام مشهد الرحيل، ولكنه التياع مقهور، مهزوم، لا يسمن ولا يغني من جوع.

و تورد الباحثة عددًا من الصيغ المنثورة على صفحات الخطاب الروائي، مبرزة بطء حركة الزمن، وتباطؤ الحدث، وسلوك الشخصيات، ثم طبيعة الزمن المستخدم كمفاصل دورية بين المشاهد والمقاطع السردية، ودور المفارقة الزمنية في بلورة هيكيلية الزمن :

" هل يسكن الليل ما تبقى من عمر؟

أم هي لحظات منسية ؟

ستدور الأقدام دورتها.. وتتناوب أدوار الموت والحياة " (3).

وفي حواره مع نفسه " عرفت في تجوالك معنى الصميتة في بلاد الشيح والصندل والعقارب التي توجه زبائنها مع اتجاه دوران الشمس، تتسمر لحظة يتماهى الكائن مع ظله، وتكون الشمس عمودية كمسمار النار.. تعجز العقارب عن التخلص من مخزون غدرها فتلجأ إلى الموت "(4).

ومرة أخرى يصف دورة الزمن "في الثلث الأخير من الشهر العربي يتهيأ القمر لخريف الدورة..يجمع النجوم من حوله، يصطففن عناقيد ومجموعات، يتعرفن على أدوارهن عند

---

(1) غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 22.

(2) السابق 23.

(3) السابق 25.

(4) السابق 25.

الغياب، يوصيهن، ويتآكل خفوتًا ونحولاً يمضي وحيدًا في بحار العتمة، في انتظار اكتمال آخر "[1] .

ويصف عودة رياض مقترنة بدورة الفصول " رياض يعود في خريف العمر "[2].

والخريف.. فصل الأفول، واقتراب النهايات.

ويسترجع ذكرى شتاء، بعواصفه النفسية، الجارفة، فهو رمز الكمون، وبرودة الأسرار، تبحث عن دفء يذيب جمودها "وشتاء بعيد يعود في صيف حار، ينداح مع سحب الضباب " [3].

وعودة إلى الصيف، حيث ذكرى الحرب "وأتى صيف عائشة وقامت الحرب، وحلت الخيبة، خرمت الطبول والدفوف وماتت الأشعار والشعارات.. سقطت غزة في الأسر.. كانت بعد الاحتلال؟ هجرة أخرى؟ لجوء جديد ومتاهات جديدة.. !! "[4].

وفي موضع آخر، دورة أخرى للزمن "وكان الوقت مساءً والموسم صيفًا.. دارت الفصول، صيف يعقبه خريف وشتاء... وها هو صيف غزة بعد طول غياب" [5].

ووصف آخر لموت جديد، فميلادٍ وضوء خافتٍ شحيحٍ، يرحب بتراتيل الأمل على استحياء " في نهاية الشهر العربي يموت القمر، وتتراكم العتمة سوادًا حالكًا، لا تتبين فيه حدقة العين عقلة الإصبع، تغور النجوم، وتعود إلى مراجلها، تتزود بنار جديدة استعدادًا لزمان بدر وليد يشق غمام العتمة ويحدد مساراته، ويتعرف على مواقيته في فضاء الله " [6].

ولا يلبث البدر أن يخبو ضوؤه كشهيد الأرض، فكأنها قصة الأرض، تسجلها دورة الفصول وهي تعد ليالي العتمة، وكأنها تخاف على ضوء القمر، تحرسه من موتٍ يأتي أكثر من الميلاد "يكتمل البدر في عز صباه، الغيوم سوداء تغتال الضياء، الوقت ربيع الشهر العربي والإرهاص لميلاد عام جديد، وبيروت ملعونة ترقص على ريح البارود و البنادق" [7].

ويأتي وصف بيروت بالملعونة، تمهيدًا لوصف حالها وهي تستر عري اللاجئين وجوعهم "في بيروت عشقت ناس المخيمات ورفضت الإقامة معهم، رفضت الإقامة مع مباني وكالة الغوث وأعلامها الزرقاء، لم تفكر يومًا في نقل بطاقة لجوئك من مخيم الشاطئ إلى صبرا

---

(1) غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 26 .

(2) السابق 26 .

(3) السابق 27 .

(4) السابق 30 .

(5) السابق 42 .

(6) السابق 44 .

(7) السابق 54 – 55 .

وشاتيلا أو تل الزعتر.. سحبت ليلى، ورحت تبحث في الضواحي والأحياء الفقيرة، حتى عثرت على شقة أكلها الإهمال والهجران، وتكاثرت فيها الصدوع والشقوق بفضل القدم ورج القصف، لم يكن بإمكانك ترميمها، ولا سمح لك أصحابها بذلك، أرادوك مستأجرًا مؤقتا، لا تملك من مغريات التشبث شيئًا .." [1].

جاء الوصف مصاحبًا للزمن والطبيعة، ويبدو رياض في حواره الداخلي، مستوحشًا من برودة الزمن واصفرار الذكريات، فالزمن يشبه أصحابه "ما الذي تكتشفه في ليلة عرسك في رأس سنة؟

توقيت هو أم اختيار؟

ليلى تضرب كل العصافير.. ليلة تدور البدر قمرًا، وليلة مولد العالم، وليلة العمر والشقة مهرجان أموات/ أهوال قصف وطوابير موت " [2].

والزمن البطيء.. ميراث الوطن والآباء إلى الأبناء، يرضعون الوحشة مع أولى إطلالاتهم على الحياة "اشتد القصف، وجاءت سامية في كنف جدتها، سامية تحمل بذرة الهروب من المخيم... هل تعيد السيرة لأولادها؟ ومن أي الفصول تبدأ؟ من فصل الهجرة الأولى؟ أم من فصل القصف؟ أم تسدل الستارة عن كل الفصول الماضية... أي الفصول وأي اللغات بيننا يا أمي ؟ وأنت تنتظرين " [3].

كما جاء وصف دورة القمر في الصفحات: السابعة والستين، الخامسة والسبعين، التاسعة والسبعين، ويحضر الوصف في نهاية الخطاب مثلما بدأ؛ ليشهد على زمن ميلاد القمر، مثلما يشهد على كهولته " يولد القمر من بطن العتمة، فيلجأ الصيادون إلى المصابيح لجذب الأسماك إلى سطح الماء.. يلقون الشباك والسنانير، يحبو القمر هلالاً ثم يتدور قرصًا يضيء الكون... يكتهل القمر ويمضي إلى عتمة أخرى" [4].

جاء الوصف على قصره- في المقطع السابق- تصويريًّا، يخلق عناصر حركية هادئة، المشهد يتلون بالسواد.. عند اكتحال الكون بالعتمة، ويتلون بالنور.. عند اكتمال تدور القمر؛ لكنه مؤقت، تلتهمه العتمة.. فسرعان ما يهرم القمر .

ويستمر إبطاء الروائي لحركة الزمن، مع ملاحظة امتداد اللحظة الحقيقية إلى لحظات، وربما سنين، ضمن ما يسمى دائرة الزمن النفسي، وهذا بدوره يناقض معنى التوقف؛ لأن كلاً من الامتداد والتمدد، عبارة عن حركة، تظهر في تضاعُف لحظات الألم والخوف، ومواجهة

---

(1) غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 55 .

(2) السابق 55 .

(3) السابق 59 .

(4) السابق 80 .

النفس لذاتها، وقد تسكن ملامح الشخصية لدى مواجهة هذه المواقف، ويسكن الجسد؛ لكن المشاعر والتفكير.. متحركة، إذ تعيش لحظات من الاندماج والانصهار، لا تلبث أن تتجاوزه بعد مدة زمنية، طالت أم قصرت؛ لتعود من جديد إلى انتظام حركتها، أو ربما إلى معايشة ردة فعلٍ معاكسة من التوتر والهيـــجان .

وبالنسبة للوصف، فقد لا يأتي مبطئًا للسرد بشكلٍ دائم، وبالتالي، فالمشاهد السردية ليست دائمًا مشاهد إبطاء، فهناك مشاهد وصفية يلمس خلالها آثار حركة الزمن وسرعته، ضمن صيغ الأفعال، وعناصر الصوت والحركة، وسيأتي توضيح ذلك، من خلال تناول دور المشاهد الحركية في تحديد العلاقة بين زمني الحدث، والخطاب .

### 3- المشـــهد:

جاء في اللغة "والشهادة والمَشْهَدُ: الجَمْعُ من الناس، والمَشْهد: مَحْضَرُ الناس، ومشاهُِد مكة: المَواطِنُ التي يجتمعون بها... وقوله تعالى: وشاهدٍ ومشهودٍ، الشاهد:النبي، صلى الله عليه وسلم، والمشهود: يوم القيامة. وقال الفراء: الشاهِدُ يومُ الجمعة، والمشهود يوم عرفة لأن الناس يَشْهدُونه ويَحْضُرونه ويجتمعون فيه"[1] .

أما في المعنى الاصطلاحي، فالمشهد " كلُّ ما يُعرض في المسرحية في مدة زمنية محدودة، ويكون جزءًا من المسرحية، كالمقطع من القصة. ويكون الفصل الواحد مؤلفًا من عدد من المشاهد. واستخدم كذلك مشهدًا في الرواية، وهو عبارة عن حَدَث متصل بالحدث الأصلي. ويتبدل المشهد بتبدل الشخصيات، أو بدخول أحدها أو خروجه " [2] .

ثم، هناك ما يسمى المشهد الإجباري "ويُدعى المشهد المحتدم. وهو حادثةٌ يتوقّعُها المشاهدون توقُّعًا كاملاً، مما يضطر المؤلف إلى صياغته، لأنهم انتظروه بفارغ الصبر. ولكن يَبْقَى سرًا عليهم في طريقة عرضه " [3].

وعرفه جيرالد برنس بأنه "اللقطة، مدى، تسارع حركة السرد المنهجية tempo وهي مع الإغفال والوقفة والتمدد أو البسط stretch والخلاصة واحدة من السرعات السردية الأساسية، وحينما يكون هناك نوع من التكافؤ بين جزء من السرد وبين المسرود الذي يمثله (كما في الحوار مثلاً) وحين يعتبر زمن الخطاب مساويًا لزمن القصة فإننا نحصل على المشهد" [4].

---

[1] لسان العرب : 3 / 241.

[2] محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب 2/ 794.

[3] السابق : 795 .

[4] جيرالد برنس : المصطلح السردي 203 – 204 .

أما التكافؤ الذي يقصده، فيشار إليه عادة "بالغياب النسبي للتدخل السردي، التأكيد على الحدث لحظة فلحظة، والعناية بتفصيل وقائع معينة... وتفصيل الأفعال التي تصف راهنية الحدث بدلاً من الأفعال ذات الزمن المستمر والمشهد (الدراما) عادة ما يعارض بالخلاصة (البانوراما) "[1] .

ودور المشهد في تحديد سرعة القص أو مدته، يتم من خلال النظر "في العلاقة بين مدة الوقائع، أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسًا لعدد أسطره أو صفحاته"[2] .

وهذا النوع من الحركات هو ذاته "المشهد"، معتمدًا على الحوار "حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين... فسرعة الكلام هنا يتطابق بعد زمنها أو مدتها. كأن القصّ مشهد نصغي إليه وهو يجري في حوار بين شخصين يتخاطبان، وبذلك يتساوى زمن القصّ مع زمن وقوعه " [3].

وقد يتطرق المشهد إلى وصف حاضر، أو موازنة بين زمنين، وربما تكثيف المواقف السردية، مما يضفي بعدًا حركيًّا على الأحداث، في علاقتها مع الزمكانية أولاً، ثم مع الشخصيات ثانيًا، إضافة إلى ما يزخر به " من ثقل رمزي يعطيه قيمة مميزة. فهو لا يملك فقط بعدًا توضيحيًّا بالتذكر أو الإخبار أو المقارنة.. وإنما أيضًا له دلالة رمزية تتخطى الوضع الخاص أو الحالة المتفردة التي يأتي في سياقها. فكأنه التجسيم الحي والمتميز للفكرة المحورية أو للموقف الخاص الذي يتبناه القصص" [4] .

وقد تجتمع في المشهد تقانات الاسترجاع، الاستباق، الحوار بنوعيه، الوصف، مما يؤهله إلى استقطاب أحداث سردية مفصلية، كما "وتلتقي فيه اللقطات الأكثر قوة في القصة باللحظات الأكثر كثافة" [5] .

أما على المستوى اللغوي، فيعد "المشهد الحواري في النص الروائي من الوسائل المهمة القادرة على تحقيق الإيهام بالآنية في زمن السرد الحاضر... وتعمل تقنية الحوار على كسر رتابة السرد، وتمنح الشخصية مجالاً للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة، فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات " [6] .

---

[1] جيرالد برنس :المصطلح السردي 204.

[2] يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي 82 .

[3] السابق 83.

[4] سامي سويدان: في دلالية القص وشعرية السرد 133.

[5] فاطمة الحاجي: الزمن في الرواية الليبية 166.

[6] عالية صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري 45.

ومثلما قد يأتي المشهد السردي واضحًا ومحددًا، فقد يأتي مبهمًا " وفضلاً عن ذلك يمكن أن يكون وظيفيًّا (كل جزء له وظيفة في الحدث) أو رمزيًّا (عن صراع سيحدث أو عن مشاعر شخصية ما) أو ليست له أهمية: ("واقعي" يقدم لأنه ببساطة موجود وحسب... الخ)

وأخيرًا فإنه يمكن أن يقدم بتجاور (وحينئذ نحصل على وصف) أو مبعثرا خلال السرد " [1].

ويعتبر الرياحي المشهد معطلاً للعملية السردية "والمشهد خلافًا للتلخيص والحذف أو الإسقاط، يقوم بوظيفة تعطيل السرد " [2].

ويعرف الناقد المشهد السردي في موضع آخر بأنه "على عكس التلخيص يترك الرّاوي في المشهد مهمة السرد ويفسح المجال للحوار الذي تعبر عبره الشخصيات عن همومها وشواغلها فيتطابق زمن الحكاية مع حجم الخطاب ويطلق تودوروف على هذه التقنية: الأسلوب المباشر " [3].

وخلافًا لما جاء به الرياحي ، فكثيرًا ما يأتي المشهد مطوِّرًا للعملية السردية؛ حيث إنَّ تواري السارد، وإفساحه المجال أمام الأصوات المتحاورة للتعبير عن همومها، وكشف مخبوئها، أو نقد فكرة ما، متوقف على براعة الروائي في تحريك الزمن، وتطوير الحدث، وحال نجاحه في ذلك، ينتقل المشهد من بوتقة خيال الظل، الذي يأتي فقط ليشكل واجهة خلفية تزين السرد، وتصف الملامح أو الطبيعة بشكل حرفي ممل، إلى دور فاعلٍ ومطورٍ لحركة الزمن والأحداث.

ومما جاء في تعريفه، بأنه"بنية سردية حركية حوارية يحضر فيها زمن الملفوظ مطابقًا لزمن التلفظ، حيث يمكننا فيه تمييز كلام الشخصية الذي يتم بشكل حواري وتمييز حركتها الخارجية الانفعالية التي ترافق هذا الكلام وتشكل مستوى من مستويات بنيته " [4] .

والمشهد تبعًا لذلك "يقدم النسيج السوسيولوجي لـــ "القصة في حركيته الخارجية والكلامية التي يتنامي فيها الزمن، فكل حلقة مشهدية سردية حوارية تترافق مع تنامي الزمن وبالتالي الحدث، فالراوي هنا ليس معنيًّا بصوت المؤلف، بل بمن يروي عنهم، إنه يروي ما تفعله الشخصيات حركيًّا وكلاميًّا في بنية مشهدية، توهمنا بتطابق زمنها مع زمن القصة "[5].

---

(1) جيرالد برنس: المصطلح السردي 210.

(2) كمال الرياحي: حركة السرد الروائي 114.

(3) السابق 114.

(4) قضايا وشهادات 281/6.

(5) السابق 281.

وإذا كانت حركة الزمن تتباطأ أحياناً "وفي المشهد تتنامى في إطار التطابق ما بين زمن الملفوظ وزمن التلفظ، فإنها في السرد تتولى دون أن نعيشها كـــ "مشهد" تتم أفعاله الحوارية أمامنا، بل كحدث ينجزه الراوي. فالحدث هنا يتلخص (السرد هو الملخص). فالعلاقة في المشهد هي علاقة شخصيات تتحرك وتتكلم وتختلف وتتصارع في حين أنها في الملخص أو السرد علاقة راو وشخصيات مروى عنها "[1] .

**ويمكن القول**، أنه تتوقف فاعلية الزمن وطبيعة المشاهد المقدمة، الوصفية منها والحوارية، وقدرتها على إبطاء أو تسريع الزمن، على طريقة عرض الروائي للمشاهد، فقد يحدث تبادلٌ وظيفيٌ وفنيٌّ، بين كل من الوصف، والحوار الخارجي، فليست المشاهد الوصفية دائمًا بطيئة، كما لا تأتي المشاهد الحوارية مطورة لحركة الزمن بشكل مستمر؛ ولكن، وبشكلٍ عام، هناك تغليب في استخدامات الروائيين للوصف، كمبطئ لحركة الزمن، ومعيق لتطور الأحداث، بينما يأتي المشهد مؤسِّسًا لعوامل الجذب الحركي، ضمن مكوناته السردية في علاقتها بزمن الخطاب.

**ويمكن إيجاز وظيفة المشهد الحركي، بناءً على ما سبق تقديمه بالنسبة لطبيعته المألوفة:**

"1- للمشهد دور كبير في الكشف عن الأحداث وتطورها.

2- له دور في اكتشاف أنواع تقسيمات الطبقة ومستواها الاجتماعي.

3- يبث الحركة والحيوية في السرد.

4- يأتي المشهد ليلخص أحداثًا ونسمي هذا النوع من المشاهد التلخيصية، وهو عكس المشهد الذي يفصل الحدث القصير في مدة أطول على مستوى الخطاب، بل يلخص فترة زمنية من خلال الحوار "[2] .

فتبدو العلاقة بين التقانات المذكورة، ذات تبادلية، وإن غلبت وظيفة إحداهما في دور معين، أكثر من غيره.

وقد يأتي المشهد طويلاً، أو قصيرًا، حسب طبيعة السرد، وخلال ذلك، يقوم بمسرحة الأحداث، فيضم بين جنباته أصواتًا متعددة.

ويتحكم بتوسيع عدسته اللاقطة؛ ليعطي تفاصيلاً واسعة، وربما يختصرها؛ لتجنيب المتلقي مللاً، قد يتسرب إليه.

---

[1] قضايا وشهادات 6 / 281.

[2] فاطمة الحاجي: الزمن في الرواية الليبية 166.

هذا، واستيعاب المشاهد السردية لتقانات أخرى كالاسترجاع، والاستباق، والإبطاء، يكسبها إلى جانب الحوار والوصف تنوعًا حيويًّا، ولونًا خاصًّا.

ويمكن التمثيل على ذلك، من خلال الخطاب الروائي "**انتفاضة**"؛ لما يلمس فيه– وبشكلٍ خاص– زخم مشاهده وامتدادها، إضافة إلى تنامي حركتها، تتوالف جميعها لتشكل مشهدًا كليًّا، هو مشهد الانتفاضة، تشارك خلاله شخصيات إيجابية، وأخرى سلبية، تجسد فكرة الصراع على المبدأ، والتمسك بالأرض، وحق تقرير المصير، تنسج من أوجاع الفلسطيني.. لغة متمردة، وزمنًا قاسيًا، تفصح عن نفسها بلغة الإشارة، والصور الناطقة، والحوارات المشتعلة، والمشاعر الرافضة، والأفكار المتعبة، يساندها الوصف، مع الحوار الخارجي والداخلي، ويغلب ظهور تقانة: الاسترجاع، الحوار، بينما تقل المشاهد السردية البطيئة، فالزمن متوتر الحركة، يصعب إبطاء حركته، وفي مشهد لإحدى المسيرات التظاهرية، يحضر صوت السارد، واصفًا المسيرة بحضور حي، تتحرك شخصياتها، وتسمع أصواتهم، وأصوات الانفجارات، بل يشاهد خلالها ألوان تنسجم وطبيعة المشهد " تجاوزت المسيرة مبنى البلدية نحو مدخل البلد..من جهة الغرب..وتسابق بعض الشباب لإقامة الحواجز من الحجارة وإطارات السيارات المشتعلة لإعاقة دخول الجيش إلى البلد.. وسمع رأفت صوتًا يقول:

– سيارات الجيش تتقدم ببطء نحو مدخل البلد..

وما عتم أن سمع صوت إطلاق نار... واعتلى بعض الشباب الجدران واختفوا خلفها... وقفت فتاة.. كانت تناوله الحجارة أحيانًا فيقذف بها نحو الجنود بأقصى ما يستطيع من قوة .. " [1] .

وكأن السارد مازال يشحذ المتلقي، لمعرفة تفاصيل المشهد، وإلام سينتهي " وقد وقفت سيارات الجيش في الطرف المقابل من الحاجز. ترجل منها الجنود. وضعوا الخوذ على رؤوسهم. أطلقوا رصاصهم في الهواء ثم نحو الأرجل. والآن بدأوا يسددون بنادقهم في اتجاه الشباب..

– الجيش وصلنا..

صاحت الفتاة برأفت ودفعته جانبًا وهي ترى أحد الجنود يصوّب نحوه.. ولكن صلية من رصاص المطاط كانت تنطلق في اتجاهه، فأصابت إحداها ساقه "[2] .

---

[1] جمال بنوره: انتفاضة 43 .

[2] السابق 43.

وبأسلوب العرض المسرحي، ينتهي الوصف في المشهد الخامس من الخطاب، والممتد من الصفحة السابعة والثلاثين، وحتى الصفحة الثالثة والأربعين، بما يزيد من توتير المتلقي "أخذ الجنود يقتربون من الحاجز وهم يطلقون الرصاص والشباب يتراجعون من أمامهم " [1].

ويحل سؤال بَدْهي: ماذا سيحدث لمن لم يفروا؟! وعلام انتهت المسيرة؟!

ويفتتح الروائي ستارة المشهد السادس؛ لعرض المزيد من التفاصيل "أحس رأفت بسخونة في ساقه.. وكأن نارًا تشتعل فيها..

– لم يبق أحد .. فلنهرب..!

صرخت الفتاة التي تقف بجانبه محذرة...

مع اقتراب الجيش وصياح الفتاة به.. دبت فيه شجاعة غير عادية. ركض باتجاه دير اللاتين... صاحت ثانية:– ليس من هنا.. هناك جنود يختبئون وراء السور" [2].

ويستمر المشهد في صفحات تالية، يحد الزمن من سرعته، مائلاً قليلاً نحو التباطؤ، ويتضح من ثم، أن المشهد.. وصفي وحركي في ذات الوقت.

كما يحضر مشهدًا حواريًّا، بين رأفت، وعدد من أفراد القيادة الموحدة، أثناء تنفيذهم لأحد المخططات التي تم التحضير لها سابقًا؛ ليكشف أخطاءً في صفوف الحركة، بسبب تصرفاتٍ لا مسئولة من قبل أحدهم، ففيه نقدٌ للذات، كما تظهر مقدار الضغوط الممارسة على الشعب الفلسطيني، مما يُضطر البعض منهم، إلى عدم الانسياق لأوامر قرارات القادة، خوفًا على لقمة عيشه، أما ردّة فعل القيادة، فتخلق بلبلة حولها، وتسفر عن اختلاف رأفت سليمان مع منظم المجموعة " سامر عبد الله " " – لن أتقدم خطوة أخرى ما لم أعرف ما الذي سنفعله

قال سامر عبد الله :

– سننصب كميناً لسيارات الجيش بعد أن نغلق مدخل البلد.

بعد أن فعلنا ذلك، كانت الساعة حوالي العاشرة ليلاً... تغيّب عنّا اثنان لبعض الوقت ثم عادا وهما يحملان زجاجتي مولوتوف..

توجست خيفة مما رأيت، وسألت:

– ما الذي ستفعله ؟

سنؤدب أحد الخارجين على قرارات القيادة الموحدة " [3].

---

(1) جمال بنوره: انتفاضة 43 .

(2) السابق 45 / 46 .

(3) السابق 101/100.

ويبدأ صدامًا حواريًا، يكشف طبيعة الشخصية، ويومئ بنقد الذات "– وما الذي فعله صاحب المنزل ؟

– رفض أن يستقيل من الشرطة.. أنذرناه.. ولم يرتدع.. جميع أفراد الشرطة عندنا تضامنوا مع شعبهم وقدموا استقالاتهم.. إلا هذا..

قلت بشيء من الإحتجاج:

– بصراحة أنا أعارض.. ربما كان عملكم صحيحًا.. ولكن أنا غير مقتنع به.

– لماذا؟ صاح سامر بغضب...

– القيادة طالبت باستقالة الشرطة ولكنها لم تطالب بضرب منازلهم بالمولوتوف إذا لم يستقيلوا " [1].

ومن ثم، يسفر المشهد عن مأساة، يتولى الحوار والوصف مهمة كشفها "وسمعنا صراخاً وانفتحت أبواب المنزل وقد اشتعل حريق بداخله وخرج سكانه وهم يصرخون وعملوا على إطفاء الحريق بسرعة.. وسمعنا صاحب المنزل يصرخ:

– يا خلق الله.. تعالوا شوفوا.. ما الذي فعلته.. حتى تضربوني بالمولوتوف.. أنا لست عميلاً.. تفكرون أنفسكم أكثر وطنية من غيركم.. ما الذي تريدونه مني.. الاستقالة. من سيصرف على أولادي؟ هل ستطعمون أولادي خبزًا؟ هل ستصرفون لي معاشاً؟

ورغم ذلك علمنا أنه استقال في اليوم التالي .... " [2].

يبدو المشهد حضوريًا، مع إيماءةٍ إلى الزمن القريب والبعيد، مما يخلق مفارقة زمنية تسهم في معالجة الفكرة، كما تسهم اللغة إلى جانب تعدد المساحة الفراغية بين الجمل والعبارات، في إطلاق عنان الخيال نحو تصور حركي حي.

وعبر حوارٍ، يدور بين رأفت وأمه، تتجسد أبعاد وبدايات التحول في شخصية رأفت، بعد انضمامه إلى لجان المقاومة الشعبية، وبما يلقى الضوء على أحداث مقبلة، تظهر دوره النضالي ضمن هذه اللجان، ثم، تطور عملها خلال الانتفاضة، مثلما يسهم الوصف، إلى جانب الحوار، في تقييم أبعاد الانتفاضة ونتائجها، كمرحلة هامة في حياة الشعب الفلسطيني، من خلال مشاهد تالية "– لم تعد كما كنت سابقًا.. أنت تغيرت..!

– ماذا تغير فيّ؟

– لم تعد تتكلم كثيرًا.. الإبتسامة فارقت شفتيك.. تبدو مشغول البال دائمًا.. ومعظم الوقت تقضيه خارج البيت...

---

[1] جمال بنوره: انتفاضة 101. ويوجد خطأٌ مطبعيٌّ في كلمة (الإحتجاج)، فالهمزة( وصل)؛ لأن الكلمة مصدرٌ سداسي.

[2] السابق 102 – 103.

– عندما أرى نظرة عينيك لا أشعر بارتياح.. كأنك تحمل هم الدنيا على كتفيك... يمّه.. أنا لا أريد أن أراك خائفة عليّ.. هذا ليس حسناً.. لا أريد أن تكوني من بين جميع النساء الأم التي تقف في طريق ابنها.. يجب أن أفعل ما عليّ أن أفعله "[1] .

وتتتالى المشاهد الحوارية، ذات التعددية الصوتية، إذ تغطي أكثر مساحات الخطاب الروائي، وتتداخل مكملة بعضها البعض، يستحضر منها مشهدًا تصويريًّا لاقتحام الصهاينة بيت رأفت سليمان، واعتقاله إثر تركه بيت الطلبة الذي اختبأ فيه بعد تهديد الضابط توني له، وقد امتد من الصفحة: مائة وثمانية وثمانين، وحتى مائة وستة وتسعين "ومازلت أستمع إلى صوت محرك السيارة يهدر قريبًا من البيت.. وصراخ جنود.. وخبطات قوية بأعقاب البنادق على باب المنزل.. ثم سمعت أصواتًا مرتبكة داخل البيت.. وسمعت أبي يقول :

– لا أحد يأتي في هذه الساعة إلا لخبر مشؤوم.. وردت أمي :

–كأنك لا تعلم.. الجيش الذي يخبط على الباب.. الله لا يوريهم خير..ماذا يريدون منا...؟"[2] .

تلتقي تقانة الاسترجاع مع الوصف، في تمديد زمن المشهد، واستحضاره إلى لحظات تأخذ طابع التكثيف، كما يسهم ضمير المتكلم في الإيهام بهذا الحضور "نخزني قلبي نخزة خوف.. ولم يكن أمامي ما أفكر به سوى الهرب.. ولم يكن متسع لذلك.. عندما نظرت من نافذة غرفتي كان البيت محاصرًا بالجنود.. كان أحدهم يحرك سلاحه ويهيئه للإطلاق..
وآخران يتبادلان الإشارات ويتحدثان بصوت هامس وهما يصوبان سلاحهما في اتجاه البيت... "[3].

ويتنامى الحوار بينه وبين الجنود، في وصف تصويري مؤثر "سألني أحدهم عن اسمي فأجبت.. فقال:

– هات الهوية..!

ذهبت لأحضرها من غرفة نومي.. لحقني جندي وهو يصوّب سلاحه نحوي.. وتبعه آخر.. بعد أن ناولته الهوية نظر إليها ثم قال:

– إلبس... سألت:

– لماذا؟

– عايزينك...

ماذا تريدون مني؟ ها أنا أمامكم..

---

(1) جمال بنوره: انتفاضة 107/106.

(2) السابق 188.

(3) السابق 188 – 189.

– نريدك أن تأتي معنا..

– لأي سبب؟

نظر إليّ نظرة طويلة حاقدة.. ثم نخزني بفوهة بندقيته.

قال: – شيكت ( اصمت ) وأضاف لا تكثر الأسئلة.. نتفاهم بعدين ! ... " (1) .

ويعود إلى حواره مع نفسه، ليعقبه حوارٌ آخر، يتسع فيه دور الوصف، موسّعًا دائرة آلته التصويرية؛ ليعكس من خلالها البعد النفسي، حيث تصور ملامح الشخصيات، التي باتت وكأنها أقحمت في معركةٍ لا تُحمد عقباها "شعرت أنه يضمر لي شرًا.. حاولت أن أعاند.. وأنا أعلم أن لا فائدة من ذلك.. فقط كي لا أجعله يعتقد أنني خائف.. كما شعرت أنه عليّ أن أظهر مقاومة لهم.. وألاّ أستسلم بسهولة.. قلت:

– معك أمر ؟؟

قال وهو ينظر إليّ كأنه يود أن يُغوّرني في الأرض:

– أنا صاحب الأمر.. لست بحاجة إلى أحد لكي يأمرني بما أفعل..

– هذا مخالف للقانون..

– أنا القانون: أستطيع أن أقتلك إذا أردت.. هيا.. لا تناقش : ... " (2) .

ويتقدم المونولوج مصورًا حالته النفسية، وكيف يتنامى شعوره تجاه تقبل الآت "شعرت بخوف حقيقي مما ينتظرني ومن الأخبار التي كنا نسمعها عن المعتقلات.. وتوقعت أسوأ الاحتمالات بما في ذلك الموت.. كان عليّ أن أواجه مصيري.. وفكرت بسرعة وتصميم.. وإذا كان هذا قدري يجب أن أكون مستعدًا له.. يجب ألا أضعف أمامهم أو أظهر جبنًا "(3).

ولا يكاد يخرج من دائرته المكوكية إلاّ وقد تبخرت أحلامه التي كان يتذكر فيها صورة رانية التي بدأ يشعر بميل كبير نحوها، لتحل محلها صور مستقبلية؛ لكنها كئيبة.. تقترب خلالها أصوات المحققين، والتعذيب، وصوت الموت، ولون الدماء " ولم يبق في ذهني سوى صورة الموت.. وتبخرت صورة رانية في مخيلتي.. إنها لن تكون إلى جانبي كما وعدت.. إنها لا تدري ماذا يحصل لي الآن... ولم يعد أمامي وقت للتفكير بها.. لا وقت لدي للتفكير إلا بنفسي .. ! " (4).

---

(1) جمال بنوره: انتفاضة 189 / 190.

(2) السابق 190.

(3) السابق 191.

(4) السابق191.

وتتحاور الأصوات المشاركة في مشهد تالٍ، حول الأرض وتاريخها، وأصحاب الحق فيها، ليبدو رأفت، وقد تحرر من خوفه، وبدأ يستجمع ثقته بنفسه ويتحداهم " قال الضابط في برود وكأنما يفسر التاريخ لوالدي:

– نحن كنا قبلكم فيها..

وشجعني ذلك على التدخل:

– هل تريد أن تثبت أن لكم حقوقًا تاريخية فيها.. لن تنجح في ذلك ... " (1).

وصله صوت أمه مشجعًا له " – الله يقف معك يمّه.. ويحميك من عدوينك.. قال أحد الجنديين بحقد:

– لن تظل أمك حيّة حتى تراك مرة ثانية..

ودبت في شجاعة وتحدٍ لم أكن أتصورها موجودة فيّ:

– سأخرج أقرب مما تتصور.. أما عندما تخرج أنت من هذه الأرض.. فلن تعود إليها مرة ثانية ... " (2).

ويستمر الحوار بينهم وبين الجنود طوال طريق اعتقالهم، فيتمدد الزمن خلال سرد رأفت تفاصيل المشهد المهين، الذي يصفه بلغة مطاطة، تقفز بالتفكير في اتجاهات متعددة، مغلفة بالاستهجان والرفض "رفعني الجنديان من كتفي وألقيا بي إلى داخل الشاحنة خبط وجهي في أرض السيارة.. حاولت أن أريح جسدي فملت أكثر على جانبي الأيمن فشعرت بألم في كتفي.. أردت أن أتمدد على ظهري فشعرت بألم أكثر بسبب يدي المقيدتين خلف ظهري.. ولم أعرف ماذا أفعل بنفسي.. ولكن حركة بسطار أحد الجنود أعادتني إلى وضعي على الجانب الأيمن.. وضغط ببسطاره على كتفي.. كظمت غيظي وأنا أخشى من عاقبة الإحتجاج " (3).

ويكشف الزمن عن أزمة واختناق، وأحداث تصب جام غضبها، مع استطالة المشهد المهين، ويشتد غليان رأفت " وقلت صارخًا بغيظ:

– نحن لسنا حيوانات حتى تدوسوا علينا!

ضرب برجله على رأسي وقال:

– أنت حيوان... وأخذ يضربني بكعب بندقيته ويركلني بحذائه في كل موقع من جسمي...

– نحن بشر وليس حيوانات.. لازم تعرف هذه الحقيقة...

فرد قائلاً باهتياج:

---

(1) جمال بنوره: انتفاضة 192.

(2) السابق 193.

(3) السابق 194. (الإحتجاج ) بالهمزة خطأ، والصواب الاحتجاج ؛ لأن الكلمة مصدر سداسي.

– يا ابن الكلب.. من علمك أن تحكي هذا الكلام... وشيء ما قاسي وصلب ضرب مؤخرة رأسي.. فشعرت وكأنني أروح في غيبوبة .. " [1].

وتتكرر مشاهد الإهانة والضرب في المعتقل، إلى أن يتم ترحيله إلى سجن الخليل، ومن ثم، يستعاد مشهد الضرب من جديد، بعد دخول باب السجن الكبير.

ومما يدعو للسخرية، ما كانوا يأمرون المساجين بالقيام به، ويسمونه الوصايا العشر "توقف الضرب قليلاً.. ونحن نرتجف.. وننتظر الضرب الآتي لا محالة.

في هذه المرة لم يكن الضرب مؤلمًا بالقدر الذي كان يصرخ به الشباب... وكأنما كان صراخهم كنوع من الاحتجاج... وسمعت الجنود يصرخون في الشباب... ولم أكن أفهم حرفًا مما يقولون.. كانوا يطلبون منهم أن يعيدوا وراءهم ما يقولون:

– لو لِزْروق أفانيم. ( لا لضرب الحجارة )

– لو لِزْروق بقبوقيم. ( لا لضرب الزجاجات الحارقة )...

– لو لِمدينات بلستين. ( لا لدولة فلسطينية ) " [2].

ويحضر مشهدٌ آخر أشد سخرية، يتحرك في مساحة زمنية واسعة، وإن كانت لا تتجاوز دقائق معدودة، استنفذت طاقة غضب رأفت وحقده عليهم "دفعني الجندي أمامه لآخذ دوري وهو يقول:

– لا تسأل!

– لا.. من حقي أن أسأل!.. كان يقف إلى جانبه جندي آخر. سأل:– ماله ؟

– لا يعجبه!

وجه لي لكمة قوية وقال:

– أنتم شعب قذر.. نريد أن نطهركم..

– نحن أطهار.. لا حاجة لذلك..

– سنعمله حتى لو لم يعجبك.

– واستمر الآخر يرش. قلت:

– نحن لسنا حشرات لتفعلوا بنا ذلك ؟ " [3].

ومع مشاهد التشبيح والتحقيق، وما بين الوصف والحوار، ينكشف وجه الوحش الرابض في شخصية المحقق الإسرائيلي، تختفي المسافات بينه وبين وجهه الحقيقي، بأنيابه المدببة، وبما

---

[1] جمال بنوره: انتفاضة 195/194.

[2] السابق 216/215.

[3] السابق 218 – 219.

يفتح بدوره أبوابًا كانت لا تزال مغلقة في شخصية رأفت سليمان، وفي إحدى حواراته المشبوحة بلون ورائحة الموت، والمسكونة بالتوتر وتلاحق خفقات قلب الزمن.. يتنامى الحدث في اتجاه تساؤلات مبهمة، يحاول كشفها عن مصير رأفت ومن معه، بل ومصير والديه وخطيبته " فكرت في الموضوع؟

– ... فكرت!

انشرحت أساريره...

– عقلت؟ بماذا فكرت.. ؟ ماذا لديك؟

– فكرت.. لماذا تضربونني، وتحققون معي.. وأنا لم أفعل شيئًا يستحق ذلك.. ؟... انقلبت سحنته مرة واحدة، ونظر إلي بعينين تقدحان شررًا قلت له وهو ينهض متجهًا نحوي، وكان ضخم الجثة مثل مصارع.

– أنت تضربني بغير وجه حق.. لا يجوز ذلك.. أنا أحتج .. " [1].

ويستمر المشهد المجنون "بجنون. بدأ يضربني لكمات على بطني وصدري. يرفعني بين يديه ويضربني في الحائط...كان الآخر ينوب عنه في ضربي.. استمر ذلك أكثر من نصف ساعة.. شعرت أن رأسي أصبح مثل الكرة.. سال الدم على وجهي وعيني، فمسحته بيدي.. حتى أستطيع أن أرى. لمحت كابتن يوني يضغط على زر جرس أمامه.. بعد قليل دخل محقق ثالث. سأل:–

ألم يعترف؟ استدرت إلى الخلف. كان عملاقًا. ضربني بيده على وجهي.. كانت يده مثل هراوة.. أطارت الشرر من عيني.. " [2].

وتتابع حفلات التعذيب الوحشي أكثر فأكثر، ويمتد الزمن صاعدًا، قلقًا، وكأنه يشارك بترقبِ ما يحدث " قال أحدهما:– الآن سنأتيك يا كلب..

أخرجهما توني من الغرفة، وعاد إلي مسرعًا. وأخرج قلمًا وورقة

– إعترف حتى تخلص من الضرب... لا شك أن اليأس بدأ يدب في أوصالهم... كرر كلامه:– اعترف قبل أن يجيئا..

– على ماذا؟

– على قصة تنظيمك.

– أنا ليس عندي قصة أحكيها!! ...

---

(1) جمال بنورة: انتفاضة 263 – 264.

(2) السابق 264.

– هؤلاء بلا ضمير.. يذبحونك.. يضربون بدون عقل..هل تريد أن تموت بين أيديهم.. ؟" [1].

ويستمر تيار الزمن في التدفق التصاعدي، حيث تتوحش كائنات الغاب، وبتحدٍ أكبر.. يواجه رأفت تهديد توني بفتح الباب.

وهكذا، يستمر المشهد مع استمرار سرد رأفت لما حدث له، فيبدو.. وكأنه وليد اللحظة،وبمجرد أن تقفز الأحداث إلى ذهنه، تسمع أصوات وجلبة، حتى تكاد العين ترى آثار تعديهم الوحشي على جسده، وتطل المؤشرات من بعيد بأصابع اتهام، توجهها في اتجاهات شتى، فيتجلى حضور المشهد قويًّا، بزمان ثائر، يحط في كل الاتجاهات، يضرب في مخ المشهد، ويشهد على ما يتكرر كل يوم من حفلات التعذيب، فوق ولائم العربدة الصهيونية" قام أحدهما أوقفني على الحائط صار يفتح يديه على وسعها ويضرب بكلتيهما على وجهي... ثم أخذ يركلني على بطة رجلي فسقطت على الأرض، وأخذ يدوس علي بكل ثقة. شعرت أن أنسجة جسمي تتمزق تحت ضرباته. كنت أشعر بالألم مرة في رأسي وأخرى في بطني... ثم لم أعد أدري أين أحس بالألم.. وتخدر جسمي كليّة "[2].

وتختتم الحفلة الساخرة بيأس متوحش، فلم يعد الزمن يتسع لأكثر من ذلك، ولم يلبث أن بدأ بالتراجع، بعد أن أنهكه المد والجزر "رفع قميصي من تحت البنطلون ولفه حول عنقي، وأخذ يخنقني به قال:

– إذا أردت أن تعترف.. هز رأسك..

وأخذ يضغط بكل قوته.. حتى طلع الزبد من فمي.

– إذا بصقت.. سوف أجعلك تلحسه عن الأرض.. هززت رأسي. فرفع يده. قال:

– هل ستعترف؟ لم أرد بشيء

– فاهم الدرس يا ___ .. " [3].

هكذا يأتي الزمن في الخطابات الفلسطينية، يحمل بعدًا تاريخيًّا، حضاريًّا، ونفسيًّا. يشكل زمن القصة مسامات الأرض، وبصمات الأجداد فوق التراب، معمر، شاهد، جسدٌ في روح عملاقٍ كنعاني، يتمدد، يحل في كل روحٍ مخلوقة حملتها الأرض في رحمها، وتصمد بصمودٍ عجيب أمام نائبات الدهر ومطامع الاستعمار.

أما الزمن النفسي، فحليم تارة، ثائر تارة أخرى، حزين أو صامت، يتطاول، يتواثب؛ ليهدأ من جديد؛ لكنه لا يقف، فالوقوف يأسٌ وتقاعسٌ، وزمن الخطاب الفلسطيني مجبولٌ من

---

(1) جمال بنوره: انتفاضة 266.

(2) السابق 266.

(3) السابق 266 / 267 .

طين الأرض، وفيها.. مدركٌ تاريخ كل حبةٍ من ثراها، حضارتها الصامدة كشجرة زيتون مثمرة، لا يصيبها عقم أو هرم.

ويحضر الزمن من وجوه متعددةٌ.. أحدها يلوذ بالاسترجاع، إيناسًا لواقع أصابه الصمم، وحنيناً لماضٍ يحمل ملامح وذاكرة الوطن الضائع، يشحذ خيال الروائيين بحكايا وقصصٍ حملتها جعبة الأجداد والجدات، ويسجل عبره شهادة ميلادٍ جديدة أضاعتها الحرب، واهترأتها السنون، أما الوجه الآخر، فيطل متوجسًا، مستوحشاً.. من خيمة اللجوء، وبيوت المخيمات المتراصَّة؛ ليحلم مع كل طلعة شمس.. بوطنٍ محرر، ويرسل مع خيوطها المتسللة رسائل شوق إلى كل محب، تخرج الإرادة قوية من بين جنباته، مستعدة للتحدي، تقتات من أمل ينبثق به من قلب خيمتها، أو من بين طرقات وحوارٍ مهدمة، أو من خلف قضبان السجون، أو مع كل عملية استشهادية، إذ يبدو بعيدًا.. ليس لقصر نظر فيها، وليس لعمًى أصاب بصيرتها؛ ولكنه الخذلان.. يستوطن جسدها العربي، وسياسة صلف وغطرسة.. تلوث أيادي قوى السيطرة بدماء الأبرياء، ومن هنا، يأتي التوقع قليلاً قياسًا بالاسترجاع.

أما عن بؤرة انطلاق الزمن، فيمثلها الحاضر، واللحظة، وواقع الحال، ووطنٌ أسيرٌ، ولقمةُ عيشٍ مرة، وخذلانُ إخوانٍ، وتخلِّي جيرانٍ، وأعيادٌ ميتَّمة، وأمهاتٌ ثكلى، وأبناءٌ مشردون، وسجونٌ مقفلة على أسرارها، صائمةٌ على أوجاعٍ أصابها الصَّمَم، ونالها الخَرَس، فلم تعد تقوى حتى على الأنين.

**الخطاب الروائي والتاريخ :**

**قبل العروج إلى تفاصيل الموضوع، تطرح الباحثة مجموعة من التساؤلات ذات العلاقة:**

– لماذا يوظف الروائي التاريخ في خطاباته؟

– وكيف تصنَّف الخطابات التي تتناول الكتابة في التاريخ، وعنه؟

– وهل هناك عوامل تحكم هذه الكتابات من وجهة نظر الروائيين والنقاد؟ ثم، إلى أيّ مدًى تأثرت هذه النوعية من الكتابة الروائية العربية في فلسطين بأحداث ما بعد العام ألفٍ وتسعمائةٍ وثلاثة وتسعين للميلاد؟

يُرجح البعض بأن اليونان هي الموطن الأصلي لاستخدام كلمة التاريخ والدَّالة "على استقصاء الإنسان واقعة إنسانية منقضية سعيًا إلى التعرف على أسبابها وآثارها. وهذا المعنى قصده هيرودوت (القرن الخامس قبل الميلاد) في تاريخه الشهير، حين استقصى أعمال البشر، وأعرض عن أساطير الآلهة، أخذا بمبدأ: العلة والمعلول. يكشف البحث عن العلة وآثارها عن الفرق بين الأسطوري، الذي يحيل على الآلهة، والتاريخي، الذي يكتفي بأخبار البشر "[1] .

ومثلما وظفه المؤرخون كمادة أساس في كتاباتهم، فقد بدأت تظهر اهتمامات الروائيين بالتاريخ في العصر الحديث، وان بدت هذه البدايات ركيكة وتجريبية.

وعبر الوعي بالذات الجماعية، بدأت تتشكل حاجة ملحة لتحقيق معنى الوطن والتاريخ المتصل يضم "البعدين الزماني والمكاني في التجربة الإنسانية، كما يضم فكرة الفعل وفكرة الصراع، بات التاريخ نبعًا من منابع الإلهام للفن والإبداع. وكل أشكال التعبير عن علاقة الفرد والجماعة مع بعضهم البعض "[2] .

وبدأ التقاء الخطابين: التاريخي والروائي يؤلفان جنسًا أدبيًا فرعيًا هو:"**الخطاب الروائي التاريخي**" .

وهذا الالتقاء، لا يعني التطابق بينهما حسب معطيات كلّ منهما، فالتاريخ" خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع، في حين أن الأدب، والرواية على وجه الخصوص، خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية" [3].

ويتشكل التاريخ من "مجموعة الأحداث والوقائع الإنسانية التي مضت وانتهت لكنها قابلة للتحول والتفسير والتأثير... وتسهم في تشكيل السلوك الإنساني عامة والفعل الإبداعي– ومنه الأدب– خاصة– ولهذا فإن الأعمال الأدبية تنطوي على طابع تاريخي "اللغة ومفرداتها، الوعي

---

[1] الكامل : صيف وخريف مؤسسة الكرمل الثقافية ، رام الله ،2003، 53.

[2] أحمد أبو مطر: الرواية والحرب،ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، 27 ــ 28 .

[3] فصول : العدد الرابع، 1998، 42/2

الأدبي والوعي التاريخي، التقاليد والأعراف الفنية والجمالية .... إلخ " [1] .

وقد نشأ خلافٌ في تحديد هوية الخطابات الروائية التاريخية، في علاقتها بالتاريخ من جانب، ونسبة ما يقتات منه الروائي، خلافًا للمؤرخ، خلال تلقيح خطاباته الروائية، أي تحديد الكيفية التي يتم فيها تطويع التاريخ، أو استعماله في بناء الخطاب الروائي.

وفي البدايات الأولى للكتابة الروائية التاريخية ، قدم جورجي زيدان أعمالاً روائية تخدم التاريخ، لا العكس، مما جعل رواياته تقترب من التسجيلية، وتفتقر إلى الخيال .

وجاءت خطاباته بالتالي، ملتزمة بالصدق التاريخي؛ لارتكازها على مادة التاريخ الخام، مما يعني"التقيد بالتاريخ، وضآلة التصرف فيه، بحيث تصبح بعض صفحات الرواية وكأنها صفحات في أحد كتب التاريخ "[2].

يفسر لوكاش هذه العلاقة، بالموضوعية الفنية التي تخلقها حركة التاريخ في التقائها بالواقع الحي، يولّد اتصالهما مفارقة تاريخية "وتكشف العلاقة المباشرة والمفاهيمية بالحاضر، التي تسود في الوقت الراهن، عن اتجاه كامن نحو تحويل الماضي إلى حكاية رمزية عن الحاضر، ونحو انتزاع مباشر من التاريخ "مسرحية رمزية" وهذا يتناقض مع الصواب التاريخي الفعلي للمضمون ومع الاستقلال الفعلي (لا الشكلي) للشكل "[3].

والمؤرخ، يسلط الضوء على الحقيقة، شعاره الدقة، جبرية التسلسل الزمني، والتأريخ الملتزم بالواقع "في حين أن الأديب في عهده مع القارئ يقوم نتاجه الأدبي على أنه محض زعم. وتاريخ الوقائع– الذي يتقصاه المؤرخ ويحبك ترتيبه وفق تصوراته – يتغافل عن روح التاريخ التي يشخصها الأديب عبر تقنياته الخيالية وإيحاءات كلماته البلاغية، وعلى هذا، فإن لقارئ التاريخ أن يتحقق من مصداقية ما يقرأ بالرجوع إلى الوثائق أو أن يعارضه عند عثوره على أدلة جديدة، في حين أن على قارئ الأدب أن ينصت لما يتركه النص الأدبي لديه من صدق الشعور وانطباع جمالي وانفتاح على الممكن "[4].

وبين الزمن الحاضر والماضي، علاقة نسب رفيع المستوى، كلاهما يشكل مدد الفنان "ينحت من خلاله أحاسيسه وأفكاره، وينسج في ضوئه خيوط صوره، وأشكاله ... فالماضي يمتد

---

[1] شكري عزيز ماضي : في نظرية الأدب، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2005 ، 145.

[2] عبد الحميد القط: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ط1، دار المعارف، 33 ــ 34.

[3] جورج لوكاش : الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم ، د.ط ، المجلس الأعلى للثقافة ، د.ت ، 495.

[4] العربي : الكويت، العدد 515 ،2001، 84.

بتمامه في الحاضر ويظل فيه حاضرًا ومؤثرًا، وهو يضغط تلقائيًا على الحاضر، ويدعو إلى انبثاق صور جديدة .. صور بصرية، وحسية، وسمعية تزيد من خصوبة الحياة، وثرائها "[1].

وهذا يعني بأن "الأعمال الفنية التي تحاكي التاريخ وأحداثه فحسب، تعد ضعيفة من الجانب الفني .. والأعمال الفنية التي تستفيد من "روح التاريخ" هي التي تعنينا، والتي تعد جيدة موضوعيًا وفنيًا من الجانب النقدي .. حيث يعمل "الخيال" ويعيد نسج الحياة والأحداث بفعل الرؤية الفنية وسحر الفن "[2].

إن بداية صناعة المبدع خطابًا روائيًا فنيًا يشبه ما " يدعوه جيمس "بذرة"– مشهدًا أو شخصية يمكن أن يضاف إليها أي شيء ممكن التخيل، أمّا المؤرخ فيبدأ من سلسلة زمانية مشبعة تمامًا، وكل لحظة تحتوي أحداثًا قد تكون أكثر مما يمكن استخدامه ولا يمكن تغيير أحدها."[3]

والمبدع الخبير، يشكل نسيجه السردي من غوصه في أعماق التاريخ، النفس البشرية، الخيال، وللفن الروائي القدرة على تخطي الحدود، هذا الفن " المشرع على المعرفة بكل تجلياتها الإنسانية ماضيًا وحاضرًا ومستقبلاً، والقادر على الخروج بجرأة إلى كل ما ينتجه البشر من أنواع إبداعية، ليتمثلها، كما لا يتمثلها أي فن أدبي، والقادر على التحرك بيسر بين الخرافة والعلم، دون أن يخذل جوهر الحقيقة، يعيش مع المتعدد فنيًا، ومع الآخرين إنسانيًا"[4].

ولا يزال النقاد يعانون من حالة قلق تصنيفي تجاه تحديد موقع الخطاب الروائي من التاريخ، والعكس ، وعليه .. اختلفت رؤاهم حول شرعية تصنيف الخطاب بالواقعي أو التاريخي، فيفترض البعض خطًأ وهميًا يربط الخطاب بطرفيه (الواقع، التاريخ الماضي)، والأقرب في توجه الخطاب إليه، يسمى به.

**والسؤال الذي يطرح نفسه هنا:**

لماذا يُسمى الخطاب الذي يتناول الواقع أو جزءًا منه، كمادة فنية بـــ "الخطاب الواقعي"، بينما يسمى الذي يتناول مادته أو بعضها من التاريخ الماضي.. بالخطاب التاريخي؟ أليس الواقع امتدادًا للتاريخ الماضي؟!

ثم ، ما مدى تأييد النقاد أو رفضهم لتوظيف التاريخ ضمن العمل الروائي؟

---

(1) سعد عبد العزيز : الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، د.ط ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1970، 68.

(2) سيد نجم : المقاومة والقص في الأدب الفلسطيني، ط1، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، 2006، 14.

(3) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، د.ط، المجلس الأعلـــى للثقافـــة، 1997، 92-93.

(4) فيصل دراج وآخرون: أفق التحولات فـــي الروايـــة العربيـــة، ط1، المؤســـسة العربيـــة للدراســـات والنـــشر، بيروت،1999م، 7-8.

إن مشكلة تسمية الخطاب بالتاريخي أو الواقعي، لا تزال قائمة حتى الآن، ولم تحسم بعد.

ومثلما اختلف النقاد حول كيفية إدماج الواقع ضمن النسيج السردي للخطاب، اختلفوا حول كيفية صياغة المادة التاريخية، ونوعيتها، ونسبتها ضمن هذا النسيج.

هناك رأي يتصور" المادة التاريخية – الأحداث والوقائع والرموز – تدخل في شرايين الأعمال الأدبية أو في نسيج النصوص الشعرية والنثرية، مع ملاحظة أن هذه المادة تتحول – أو يجب أن تتحول – ليصبح لها صبغة جديدة هي الصبغة الفنية، لأن الأدب أدب والتاريخ تاريخ على الرغم من تأكيد التفاعل الدائم والتأثير المتبادل بينهما. فالأدب لا يحاكي التاريخ، ولا يصف أو يصور الأحداث والظواهر التاريخية كما هي، وإلاّ عُدّ تكرارًا لأشكال أخرى من الكتابة"[1].

والرأي الآخر يرفض لوي عنق الحقيقة التاريخية حسب زعمه، فذلك "يعد تزييفًا للتاريخ، وينأى بالأثر الفني عن خاصية أولية تميزه، وهي " الصدق" ، فالصدق الفني ينبغي ألا يجور على الصدق التاريخي. إن الحقيقة التي يجسدها الفن القصصي، أوسع وأرحب من الحقيقة الواقعة، ومن ثم فإن أحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذا الهدف أكثر مما تعينه الأحداث المعاصرة ... إن أحداث التاريخ تشجع الكاتب على أن يتخذ منها مادة للقصة وذلك لطواعية حقائقها للرمز والإيحاء والإشارة، وغيرها من أدوات التعبير التي تساير طبيعة الأدب"[2].

وترى الباحثة أن تشكيل نسيج الخطاب الروائي، يعتمد على قناعة، وذوق، وقدرات الروائي في تشكيل مادته، ومزجها بخياله ورؤاه الخاصة، ومثلما يشكل حضور أسماء المواقع والشخصيات مطلبًا هامًّا؛ لإضفاء ظلال التاريخ على أجواء السرد، فإن توظيف مادة التاريخ، لا يشكل ورطة تأريخية، بمقدار وكيفية نهل الروائي منها، طالما أنه لا يتردى بها إلى مستوى البحوث، أو التسجيل التأريخي الصارم، وهو بدوره قادر لدى أصحاب الرأيين على تحقيق الصدق الفني في تماهي التاريخي، روحًا، ضمن خلايا النسيج السردي.

هذا، وتتعدد وسائل وعوامل استقاء الروائي مادته الخام من مجالات الحياة الواقعية، أما التاريخ تحديدًا، فنزوع الروائي إليه قد يشبه اللجوء السياسي، أو الهروب من واقع القمع الفكري، والممارسة الحرة للمبدعين الروائيين في العالم العربي بشكل خاص، إضافة إلى ما يحققه استعماله من إضفاء طابع الجدة، وتعميق الفانتازيا.

---

[1] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب 146.

[2] مسعد محمد الديب : القصة التاريخية الإسلامية في مصر، ط1، دار الأمين، القاهرة، 1998م، 42.

ولتأزم الوضع السياسي في فلسطين، وجد الروائيون من التاريخ، متنفسًا لهم، وعاملاً مساعدًا على نقد الوضع القائم بتغطية مقصودة وغير مقصودة، كما ظهر المد القومي قويًّا في الخطابات الروائية الفلسطينية بعد أوسلو، وانتفاضة الأقصى، مما يعكس حاجة المثقف والأديب الفلسطيني إلى رسم حدود جديدة من العلاقة الواعية بينه وبين إخوته العرب؛ لتتجاوز اليأس من مرحلة أثبتت فشلها بضياع فلسطين، إلى مرحلة إعداد جيل يرفض التجزئة الإقليمية والفكرية لحقيقة الوجود العربي القومي.

من هنا، جاءت الدافعية لتأسيس بنية فنية تستلهم التراث العربي، وتؤسس خطابات حداثية "تعبر بشكل إبداعي عن هذا البحث الدائب عن الهوية القومية ومحاولة تأكيد الخصوصية الاجتماعية والوطنية والثقافية والقيمية في مواجهة الآخر الغربي، سواء كانت رواية تاريخية أو عاطفية أو وطنية ..."[1] .

وتتجلى قدرة الروائي الخبير في تمثل التاريخ، واستعارة رموزه وأحداثه، وأقنعته، بمراوغة فنية تترك في المتلقي أثرًا نفسيًّا وفكريًّا عميقًا، وتسهم في إنتاج دلالات مطواعة، بحيث تمتد "على مدى أجيال زمنية متعاقبة. وبالتالي يتم الشعور بهذا الاستمرار في تجربة الإنسان للزمن منظمًا كمستقبل وحاضر وماضٍ، أكثر مما هو مجرد تتابع متسلسل "[2].

هذا، وتجمع عملية مواجهة الروائي للواقع التعسفي والسيطرة السلطوية، ما بين السخرية والأسلوب الفكه، فمن خلالهما، يقتحم الزوايا المغلقة في النفوس في كهفها المنسي، حيث يمتزج "الحسي الشعبي بالمراوغة والحكايات المتوارثة بالمخادعة ولغة الخضوع بأقنعة كثيرة. يبدع هؤلاء، الذين حرموا من حقوق الكلام والتعبير، ما يردّون به على العسف السلطوي باقتحام جانبي، بلغة بلزاك "[3].

يستخدمون خلاله" النكتة والتنكر اللغوي والحكايات الهجائية والعبث الشديد بالمترصِّن السلطوي، وصولاً إلى الاحتجاج باللباس والهيئة و"اللغة المشتركة" ينسج المقموعون، في حياتهم اليومية المعلنة، خطابًا تنكريًا، يحجب الوجه بقناع ثقيل، ويجتهد في الفصل بينهما، كما لو كان القناع بداية ولادة وجه جديد، ويؤلفون في حياتهم البعيدة عن الرقابة خطابًا مستترًا، يستولد النقد المتفائل من تواطؤ المقموعين وتطلعهم إلى الخلاص "[4].

---

[1] فصول : مجلة فصلية، ربيع 1993، العدد الأول، 18/12 .

[2] بول ريكور وآخرون : الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م، 200.

[3] الكامل: 77 ــ 76، صيف وخريف 2003، 85 .

[4] السابق 85 .

ومن خلال تتبع الباحثة لخطابات روائية فلسطينية، سبق تناولها في جوانب أخرى، فإنها تلمس تأثر الخطابات الروائية بواقع الفلسطينيين، وما حواه من مشاهد المعاناة، في الوقت الذي لا تشكل فيه انعكاسًا مباشرًا لهذا الواقع.

بدأت تفاعلات الروائيين الفلسطينيين تظهر بشكل خاص حيال متغيرين هامين طرآ على الواقع السياسي: اتفاقية أوسلو، وانتفاضة الأقصى، وتفاعلهم هذا، لا يعني أن هذين الحدثين شكّلا أو يشكلان هدفًا مباشرًا للروائيين.

ويستشف من خطاباتهم حضور التاريخ بأشكال متعددة، فمنهم مَنْ جاء سعيه جادًّا، يشبه الواقع، ومنهم من أتى إنتاجه يحتضن الواقع وروح التاريخ؛ لكنه يستحضر التاريخ على استحياء، وهناك من استعمل التاريخ في مساحاتٍ واسعة من خطابه.

ففي "**اليسيرة**"، يشتمّ المتلقي أريج الحضارة الكنعانية ، يسبح مع خياله في أساطيرها، حيث استعار صافي من التاريخ الإنساني.. روحه المرتبطة بفيضان الماء، إضافة إلى الأساطير، ومن هنا جاء ربطه ميلاد فظيعة، وأبي عمّي، بقصة ميلاد إلهة الحب والجمال"عشتار"[1].

وقد وظف الجرائد كوثيقة تاريخية، تؤكد ما تم اكتشافه من آثار في مغارة عجيز "ولقد كتبت الجرائد في ذلك الوقت عن اكتشاف مغارته في جبل عجيز والتي احتوت على سكاكين وفؤوس وأوان حجرية، ووجدوا كتابة على جدار المغارة على شكل نقوش، حللها الخبراء وقالوا بأن الكلمات تدل على اسم الرب أو الإله" [2].

ويؤشر الروائي على حريق المسجد الأقصى، فكأن محرقة يوم الجمعة تعيد التاريخ المأساوي لاعتداء الصهاينة على حرمة المقدسات "كانت حصيلة محرقة يوم الجمعة من القتلى أربعة رجال وطفلين وامرأه، وعشرات المصابين بالحروق والعاهات من بلدة اليسيرة ومن غيرها" [3].

كان للمكتشفات التاريخية في اليسيرة، ما يؤكد استخدام الكنعانيين للجرار كتوابيت للموتى منذ الألف الخامس قبل الميلاد "شاخ نطوف وكبرت بدرية، ازداد مرض نطوف ومات، فاجتمع يمّام وزوجته أرضية وبدر وزوجته طلية، وقضوا أن يحفر قبر لأبيهما بجانب أخيهما ويضعوه في جرة وبجانبه أدوات صيده، وأن تدفن بجانبها بدرية ومعها سبعة أرغفة وكوز ماء"[4].

---

[1] هي الأم الكبرى في الديانات القديمة، سميت إلهة البحر. راجع علي حسين خلف، الحضارة الكنعانية والتوراة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، 101 .

[2] صافي صافي : اليسيرة، 13 /83 .

[3] السابق 68/1.

[4] السابق 8/2.

هذا، وجاءت الأحداث التاريخية ممسرحة، تحمل رسالة إنسانية، وتكشف معاناة الشعب الفلسطيني، وهي إذ ذاك، تكشف زيف اليهود وادعاءاتهم حول تاريخهم المزعوم؛ ليخرج المتلقي في النهاية بتساؤلات جديّة، تتوالد مع توالد دلالات السرد ورموزه، ومؤشراته التاريخية.

هذا الطرح التاريخي، لا يشكل تفاوضًا سلميًا مع المتلقي، وإنما تبدو مؤشراته أقرب إلى المناورة التي تسعى إلى إغراق المتلقي، فمما جاء في الجزء الثاني من الخطاب، توصي اليسيرة أبناءها بقولها "سيأتيكم الغزو، أولها حلو، في يوم النجمة سيأتونكم، في يوم الشمس سيأتونكم وفي يوم القمر سيأتونكم، وكل يوم سيأتونكم. ستصبحون للعالم محط انظار، وستقاومون عندها الأخطار، الجمعة لكم وباقي الأيام ليست لكم، لكني سآتيكم، في آخر جمعة سآتيكم "[1] .

هذه الروح التاريخية التي أضفاها الروائي على روح السرد، ولّدت نفورًا من ممارسات الأعداء لمحاولتهم الدائبة في استحلاب تاريخ وحضارة فلسطين، بمحاولة تهويدها وسرقة آثارها التاريخية، والادعاء المفترى بملكيتهم لها.

قدم صافي لوحتين فنيتين عكستهما مرآتا ضميره ورؤيته، حيث عايش الواقع وروح التاريخ، والشاهد الأول هو التراث، وآثار حية ورثها الفلسطيني عن حضارة أجداده.

وفي "**نهر يستحم في البحيرة**" ، تقرأ مؤشرات سياسية خطيرة شكلت متحولاً جوهريًّا في تاريخ فلسطين الحديث، وقد ترك الروائي ردود فعل مجهّلة، تقوم مقام فراغات تعمَّد بذرها بين السطور، فهناك غموض يلفّ الفلسطيني المجاهد العائد إلى الوطن بعد أوسلو، وحالة الركود النضالي، والجهاد المكبل بقيود أوسلو، واللتان أحالتا الشهادة إلى أفول، مهدد بنذر شؤم تكاد تزلزل قبور الشهداء، فترتجّ من نحيب أرواح تهيم فوق مثاوٍ خوت من الزائرين إليها، إلاّ من هوام وأشباح تشبه الحقيقة المشتبه في حقيقتها، ألغاز ورؤى حزينة تخيم على جو السرد والأحداث، تخلق لدى المتلقي شعورًا يضطرم رفضًا، وعزوفًا عن حالة اليأس والجمود الفكري والنفسي تجاه كفٍّ بردت سخونتها بعد إلقاء السلاح، وكأنما جمدت بعد إلقائها الحجارة؛ ولكن هذه المرة في وجه المقاومة، لا الأعداء.

تتسامى أبعاد السرد؛ لترتفع نحو رؤى فلسفية، أسهمت بعض الأحداث الدرامية في تعميق دلالاتها في اتجاهات شتى، كما جند الجندي الياباني" أونودو" ليشكل أسطورة خيالية؛ لكنها ترتد إلى ذهن المتلقي، كوميض الأمل في الليلة الظلماء؛ ولتشي بالتمرد على ما يحدث، وتصر على توسيع دائرة الأمل في تحدي ضبابية التخلي عن المقاومة، ويستجمع الروائي خيوط

---

[1] صافي صافي : اليسيرة 17/2.

الرفض من قبل شخصيات الرواية الأخرى، والأحداث الغرائبية؛ ليرسم لوحة متكاملة، وإن نبضت ألمًا وحزنًا، وإحساسًا يضطرم بالآهات، ويعكس حالة النفور من أوسلو.

كما كان أونودو، مبعث تفاؤل في لوحة تبدو أكثر إشراقًا وإصرارًا على المقاومة " إنه لا يصدق أن الحرب قد انتهت. لذلك فإنه لم يلق السلاح بعد" [1].

كما أومأت إلى أهمية نقد الذات كطريق أولي لصحوة تشبه صحوة النزاع الأخير للمتعلق بالحياة "لقد خلع بدلته الكاكية المرقطة، ولبس ثياب الشرطة، واستمتع باستقبال حافل مع الجماهير "[2] .

يستخدم الروائي النكوص إلى التاريخ، وسيلة للتلميح إلى الخسارة التي قرضت خارطة الوطن منذ السابع والستين، فأثقلت كاهل أهل الأرض بكثرة الشهداء وسفك الدماء، وكأن لسان حال الواقع يقول: **هل يلتقيان... ؟**

هل يلتقي طريق الموت واغتصاب الأرض، مع طريق ملغوم بالمخاطر، رفعت فيه راية تمويه، كتب عليها:" طريق آمن" ؟ "من هناك تمر العاصفة، ومن الأغوار الجنوبية ... ذات يوم من عام 67 عبرت مع دورية عسكرية لتدمير هدف عسكري في منطقة بردلة. كانت أول تجربة في مواجهة الموت ... " عليك أن تسير بثبات وكأن في قدميك ألف عين "هكذا كان يقول المدرب "[3].

وفي "**الكوابيس تأتي في حزيران**"، يخطب الروائي ودّ تاريخ فلسطين من بداية الاحتلال الصهيوني، بروحه المجروحة، المخضبة بدماء شهداء نكبة الثمانية والأربعين، فالسابع والستين، يتماهى الماضي بالحاضر؛ لتتسع لهما مساحة إبداع الروائي، إذ جاءت مختلطة بنَفَسِه الفكري والروحي، فخرج خطابه من حرفية التاريخ، وإن لمس الحاضر بشكل أقرب إلى الحقيقة؛ لكنها بعيدة عن تحجر الواقع؛ لتقترب بدورها من كونها رسالة حاضرة ومؤجلة، تحمل لقاحات الثورة الفلسطينية بجميع أحوالها، مغلفة بنقدٍ للذات الفردية عبر توجهها النضالي، ومدعاة لنبذ التعصب، والأهداف المادية المغلوطة.

وفي ذات الوقت، يؤخذ على الروائي وضوح شخصيته بمكاشفة لا تقبل التأويل "انتشرت الإشاعات في المدينة، الدبابات الجزائرية وصلت إلى المدينة، رأيتها بعيني مكتوب عليها: إلى القدس، إلى حيفا، إلى يافا، والله إنهم جزائريون، دقي يا طبول النصر ... ولكن كيف وصل الجزائريون بهذه السرعة إلى أرض المعركة، خشي أحمد الفايز أن يعبر عن أفكاره

---

[1] يحيي يخلف : نهر يستحم في البحيرة 9 .

[2] السابق 8 .

[3] السابق 46.

بصوت مرتفع فيكون سببًا في هبوط معنويات الناس ... أشم رائحة الخديعة لكني لا أكاد أحدد مصدرها، الحرب خدعة" [1].

تختلط سيرة الروائي بالسيرة النضالية الثورية للشعب الفلسطيني، في مواجهة الهزيمة الجديدة " ولكي نكمل المشوار لا بد من العودة إلى المعسكر والانزراع فيه، لا بد أن تغوص جذورنا في تربة الوطن .. لن نرحل هذه المرة .. لن نغادر الوطن إلاّ إلى أعمق أعماق تراب هذا الوطن "[2].

ويتقدم التاريخ في " **الشعاع القادم من الجنوب** " ضيفًا عزيزًا ، وسندًا قويًّا للأحداث، والتي تأتي مغلفة بمأساة أسرى العرب في السجون الإسرائيلية؛ ليتقمص في مواقف أخرى دور الشاهد في محكمة الجنايات الإسرائيلية المتغطرسة، يقسم اليمين على تكرار التجربة، يشد من عزيمة الأسرى، يلوّح لهم بالأمل، يتحرك في أجواء الواقع في اتجاهات عدة، وكأنه عالم يمسح جغرافيا وتاريخ الزمان والمكان الراهنين، ومثله.. لا يحتل موقع السرد بغطرسة، بل يحضر كضيف دمث، لا يثقل حضوره الواقع  بإقامات جبرية تزيد عليه أحماله الثقيلة، قصة نضال الأسير إسماعيل من المقاومة اللبنانية، وإخوانه من العرب، جاءت تحاكي سير الأنبياء والمناضلين في وجه الشر، فالدرب طويل وشاق، ومزروع بأنات الصابرين من الأسرى، يترنحون بين جدران العتمة والسجانين، سكرى الوجع الغائر والجروح النازفة من قسوة المتربصين، هذا بعض ما يقرأ في رسالة التاريخ ورؤية السارد،  جميعهم يصبون جام غضبهم في نهر الحقيقة الذي أدمته غارات الموساد الصهيوني والدعارة الأمريكية.

من زنازين الجلمة، وحتى مسرح رمبام، يحكي المشهد رحلة عذاب إسماعيل،  تتجاوز التسجيل الحرفي في مرحلةٍ، استوعبت روح الحدث، خضتها لتكون كالزبد الطائف فوق وجه اللبن، ترتد ذاكرته مشرفة على الحاضر، مشرئبة نحو المستقبل عبر خط تاريخي، ينقل الروائي قربًا زمنيًّا من الحدث، وبعدًا عنه، ويتطرق عبر ذلك إلى أحداث أكثر تطورًا، محورها، الحرب اللبنانية، اتفاقية أوسلو، والانتفاضة الثانية " كان الصراع على أشده في تلك الأيام، أرادت قيادة المكر الصهيوني أن تدير الحرب في لبنان من غير أن يكون جيشها مشتركًا فيها، أن تضرب اللبنانيين باللبنانيين وتخرج جيشها من بينهم سالمين .. هذه هي المعادلة، توكل غيرها بالحرب عنها ..  حدّد حزب الله بمنتهي الحكمة معادلة صراعه وهذه كانت من أهم أسرار نجاحه "[3].

---

[1] محمد أيوب : الكوابيس تأتي في حزيران 93 .

[2] السابق  109 .

[3] وليد الهودلي : الشعاع القادم من الجنوب 30.

ومن المؤشرات التاريخية، حادث أسر الطيار الإسرائيلي " رون أراد"، جاء على لسان الممرض المتابع لحالة إسماعيل الزين " خذ الخبر وأمسك أعصابك .. اتصالات مكثفة لاجراء صفقة تبادل ... "الأسرى اللبنانيون مقابل الطيار الإسرائيلي " رون أراد " سيطلق سراحك قريبًا إن شاء الله .."[1].

ويحضر التاريخ مشمئزًّا من ممارسات زبانية السجن مع الأسرى " مساء أحد أيام الشهر الرابع وجدت الزبانية يحيطون بي إحاطة السوار بالمعصم ..أغلقوا الباب خلفهم.. خرج الحارسان .. أطبق على الغرفة صمت رهيب بعد أن أخذوا مواقعهم .. كانوا كالضباع المتحفزة لنهش فريستها ... ثارت ثائرتهم .. قبض كبيرهم على كتف قميصي بقبضته وأخذ يهزني.. يرسلني ويشدّني بقوة .. تضرب عظمات كتفي في قبضته "[2].

كما تعددت المؤشرات التاريخية للانتفاضة الفلسطينية في مواضع مختلفة من حديث الأسرى، مقترنة بدورها بالحديث عن أوسلو، وبعض الشخصيات السياسية ذات العلاقة "عمومًا أنا أرى هذه الانتفاضة المباركة ستقلب كل حساباتهم رأسًا على عقب .. أرأيت ؟! من كان يفكر ويدخل في حسابته هذه الانتفاضة ؟! ... منذ زمن طويل فقدت الأمل في الحكام العرب.. ماذا يفعل أحدهم على مدار عشرات السنين وهو يرى الاعتداءات الصهيونية الصارخة.. وامعتصماه! هذه الأيام لا تلامس نخوة المعتصم .. فقدوا هذه النخوة منذ فترة طويلة .."[3].

وقد استعمل (البيانات السياسية)؛ لتوثيق أخبار الانتفاضة "غليان دائم يترافق مع أخبار الانتفاضة التي باتت في تصاعد مستمر.. البيانات تهدد بالعصيان المدني. وزير الحرب الإسرائيلي "رابين" يهدد بإنهاء الانتفاضة ويصدر أوامره للجنود بتكسير عظام المتظاهرين.."[4].

وعن دور أمريكا المعهود في سياستها المنحازة تجاه إسرائيل، وتضارب المواقف العربية والفلسطينية تجاه ذلك، يؤشر الخطاب إلى النقيضين، من خلال ما يمثله رأي أبي عاطف من لجان المقاومة، مقابل ما يمثله إسماعيل الزين، ومما جاء على لسان أبي عاطف "أمريكا الآن بعد أن خرجت منتصرة ، تصر على حل القضية الفلسطينية ... يا رجل هل تصدق أن أمريكا سوف تعيد لنا حقوقنا .. هل تصدق أن اليهود يعطونا أكثر مما يأخذون "[5] .

---

[1] وليد الهدولي: الشعاع القادم من الجنوب 124 .

[2] السابق 136/135 .

[3] السابق 146.

[4] السابق 150.

[5] السابق 188.

ومن اغتيال إلى آخر يشتعل الصراع في الأحداث " الأمين العام لحزب الله "عباس موسوى اغتالته الأيدي المجرمة ... وفعلاً توالت الردود العنيفة على الساحة اللبنانية، وبعد أيام تم تفجير مبنى السفارة الاسرائيلية في الأرجنتين " [1].

ومن جديد تتصاعد نتائج أوسلو على ما جاء من انقسامات بين الأسرى في السجون الإسرائيلية، يخرجها من جعبة التاريخ، كشاهدٍ جديد على رفض التعصب بين الأحزاب "انقسم السجن كما انقسم الشارع الفلسطيني إلى فريقين .. مع أوسلو وضد أوسلو ... كانت لجة عميقة مالها من قرار كل كلمة في الاتفاق تحتاج إلى اتفاق كما قيل عنه حينها .." [2] .

تحمل المؤشرات الواردة، سمت روح تاريخ فلسطين الحديث، استعاره الروائي عازفًا به عن التسجيلية، وان كان يتسم بالواقعية، ويخلق جوًّا تاريخيًّا مشحونًا بالاضطرابات السياسية، والحزبية، مشبع هواؤه بروائح الدماء، والجروح المتقيحة " لم يكتب في اتفاق أوسلو أي بند بخصوص الأسرى، وتركت هذه المسألة الإنسانية لحسن النوايا.. غاب عن بال المفاوض أن النوايا ومحاسنها غير واردة في القاموس الإسرائيلي.. تذمّر الأسرى، أخرجوا رسائلهم وعقدوا حواجبهم .. ومنذ ذلك الحين وحرب نفسية شعواء على الحركة الأسيرة .. كانوا أسرى الحرب فأصبحوا أسرى السلام .." [3].

وتطل مجزرة قانا من أبواب التاريخ كامرأة ثكلى غربت شمسها، وأمطرت سماؤها موتًا وسموم " حمامة السلام "بيرس" قام بعملية اجتياح للبنان أسماها " عناقيد الغضب .." أمطر حمم طائراته على رؤوس الأطفال وأمهاتهم المحصنة بمركز تابع لهيئة الأمم في الجنوب اللبناني كي يرضي اليمين المتطرف، وينجح في الانتخابات فكانت النهاية التراجيدية لمسرحية الانتخابات الإسرائيلية الديمقراطية هي " مجزرة قانا "" [4].

أما مجزرة الحرم الإبراهيمي الشريف، فتتقدم حاملة أكفان الشهداء الذين قضوا ساجدين في محراب المسجد طالبة الثأر "عندما وقعت مجزرة الحرم الإبراهيمي في الخليل على يد مستوطن مجرم جزّار هبَّ أبو النور تقدح عيناه شررًا.. سحابة غضب تلفه من كل جانب كدوامة في بحر هائج ... يجب أن يكون الرد سريعًا .. أين المقاومة ؟!.. أين الرجال؟!" [5] .

---

(1) وليد الهدولي: الشعاع القادم من الجنوب 206.

(2) السابق 213.

(3) السابق 216.

(4) السابق 217.

(5) السابق 219 .

تبدو المعدة العقلية والروحية للروائي.. قوية، تنهض مع التاريخ بحق الضيافة، تستخلص تنويعاته الحدثية ، توزعها على السرد، بما يكفل لها التغلغل والاندماج والنماء، فيكتسب السرد طعومات ونكهات شتى، ضمن وجبات شهية، وإن كانت حارّة في العديد منها.

أما عمر حمش، فقد استعار من الماضي ثوبه؛ ليلبسه خطابه الروائي، ويوشّيه من ثم بزخارف، تجمع ما بين ذوق التاريخ، وفن الحاضر، صنعها بدوره من خياله؛ ليحلم كما حلم الأجداد.. بحظٍّ أوفر.. ووطن محرر.. وعزيمة بدون قيد.. يرسم زمنًا خطابيًّا يتخطى أخطاء حزيران، وينعتق من عبودية الاستعمار.

يجسد المأساة التاريخية لهجوم اليهود على عسقلان بمشاهد تصويرية، لا تكرر التاريخ، بقدر ما تحاوره " في مجدل عسقلان انفصلت الناس والخلق تناثروا، قال الناظر صاحب النظارة السميكة : _ اهربوا.

ولما هربت سمعت صراخ المجدليين ،

_ حرقوا الجرن على رؤوس مهجري القرى المجاورة " [1].

ثم يستحضر الروائي الهجوم الليلي على الآمنين " في آخر الليل اجتاز اليهود السلك وجاءوا عبروا الأزقة ونادوا بالعربية الفصحى:

_ يا محمد، يا أحمد ، يا ابراهيم.

ولما هب النيام جاءت الصليات، كل رأس أطل أخذ طلقة. وخرج اليهود، وعلى الأرض كومات "[2] .

وعليه يلمس تركه الأفق متراميًا، أمام خيال لا محدود، لمشاهد محاكة بعناية، ولوحة خطها بألوان الدماء؛ لتشهد بدورها على نازية المحتل "بعد أيام عادت الناس من التلال والأحراش، زعق مكبر الصوت بعربية عجيبة فعادوا...سدوا الفجوات في الجدران والأسقف، وسؤال الفزع لا يجرؤ أحد على طرحه:

_ هل يقتلون الناس على الجدران كما فعلوا سنة 56؟ " [3].

وتستحضر الإجابة من وحى التاريخ، ساخنة الدلالة، رغم المسافة الزمانية الفاصلة بين الخطاب الروائي، وقيام الحدث " في حزيران انقلبت الدنيا ..استوطنت اليهود في مركز المخيم، مضى الحاكم العربي ليأتي الحاكم العبري" [4] .

---

[1] عمر حمش: في حزيران قديم 23 .

[2] السابق 28 .

[3] السابق65 .

[4] السابق 71 .

أما في "القرمطي"، فقد تماهت الأحداث مع الشخصيات والأماكن خلال رحلة الغوص في أعماق التاريخ، انتشرت رائحته في الأنحاء والخبايا، حتى طالت المضامين، وبللتها بمطره.

ويأتي الواقع؛ ليدون سطور الخطاب من هذا الحبر السحري الذي لا يكشف سرّه إلا لمن يتقن تحليله ونقده، وما بعد الكشف، يجد رموزًا ومعانٍ قافزة، تُستحضر بمزيد من الإبحار والغوص.

يرسم عوض بقلمه خطًّا متصلاً، يتحرك بين الماضي والواقع؛ ليحدد من ثمَّ جغرافيا الواقع، وزمانه، بما احتويا من شخوص وأحداث، تضرب جذورها في عمق تاريخ الحضارة العربية، وتراثها، جاعلاً التاريخ وسيلته لتشريح واقع الأمة اليوم، ونقد حالة العجز العربي، وغربة الحاكم عن نفسه وعن المحكومين، والجميع، هو حاصل ضرب سيادة التمزق في غياب الوعي، مقسومة على أفراد الأمة، حكامًا ومحكومين، وبطانة سوء يحركها مؤنس الخادم، وكل مؤنسٍ.. خادمٍ لأطماع الحاكم، كحال الخليفة المقتدر، مثله لا يتقن سوى صنعة التراخي، والغرق في الملذات، فقد كان "يصفع من حوله على رقابهم أو مؤاخراتهم، فيثير ذلك ضحك الحاضرين، وقد علل مؤنس هذا بالقول:

أن ذلك يزيد من قوة الدماغ ويفتح الشهية ويحرك الدم ويزيل البلغم والسوداء، ويزيد من قوة العروق والأشداق ويعلم القوة والفروسية والشجاعة، وهذا، أيضًا، من علامات الرياسة والملك" [(1)].

ويبدو التاريخ مراوغًا، يتلفع عباءته السوداء.. حدادًا، كلما تراءت له في أفق الواقع شخصيات تشبه راحلين، لم يفطنوا إلى ظلمهم، وضيعوا وطنهم، وكأنه في كل مرة ينعى المظلومين الثكالى كلما جد زمان، يأتي ليعري ضمائرهم أمام الناس، ويشهد على زيفهم، يؤشر بإصبعه متهمًا، مستنكرًا، ومنذرًا.

والحال كما يقال: "يغني عن السؤال"، حيث يظهر الخليفة مخبوء نفسه، وهو في حالة سكر، يقول للجهشياري: "أنا لن انتصر على القرمطي أبدًا.. وأعيان بغداد يرسلون له الرسائل لاسترضائه منذ الآن.. هذا ما نقله رجال العسس.." أعيان بغداد يطلبون منه الأمان منذ الآن ..هل تدرك معنى هذا !! بغداد مهزومة قبل أن تغزى!!" [(2)].

عصا التاريخ المستعار بيد عوض، تشبه عصا موسى، إذ يهش بها على الواقع المرير؛ ليحيله رموزًا ذات مآرب، مع اختلاف جوهري، هو أن موسى – عليه السلام – نبيٌّ تستطاب سيرته لفهم مواقف الحياة.

---

[(1)] أحمد رفيق عوض : القرمطى، 31–32 .

[(2)] السابق 36 .

أما دلالاته، فيغشاها الغموض، وأكثرها غير معلن عنه، وإن بانت للرائي من بعيد كسراب بقيعة، إذ يصعب تحوله إلى حقيقة تروي الظامئ إليها، إلا بالحفر في بطن الخطاب.

في"**عودة منصور اللداوي**"، يحضر التاريخ كقفزات فقاعات الماء المالح فوق نار متأججة، لا تلبث أن تخبو بعد أن تترك أثرًا في القاع، هذا الأثر ينسجم مع واقع مأزوم، يمتد مع شخصيات الخطاب من عهد الكفاح المسلح للفدائيين، داخل الوطن؛ ليمتد بدوره عبر رحلة منصور اللداوي النضالية في اتجاهين، أحدهما موجه إلى العدو، والآخر يتجه إلى عمق غيبوبته، وقد صارع الاتجاهين معًا؛ لكنه في النهاية خسر طريقه النضالي، وتكسرت أحلامه فوق أعتاب أوسلو، إذ لم تفلح بدورها في إعادته إلى أرض الوطن.

هذا ما أوجزه قول أبي طارق بأن عليه "تهم قتل يهود، علشان هيك صعب يوافقوا على رجوعه في هذه المرحلة .."[1].

ففي أي المراحل يا ترى سيكسب اللداوي ثقة اليهود، كي يعيدوه إلى وطنه ؟!

وما هو التنازل المطلوب ؟!

عندما يستبد التاريخ في تماهيه، يذوب في الواقع ولا يتبقى منه إلاّ ذكريات، وصور باهته، هذا حال القدس ومريم الفلسطينية، مقدَّستان، روتا حياة السرد في (صورة وأيقونة وعهد قديم)، فالمقدس التاريخي غارق في ظلمات بحر التيه، ضائع بين مريم اليوم والأمس، وقدس اليوم والأمس، كلما فتحت خليفة أبواب السرد، أطلت صورٌ منسية، وملامح مذوية، وظلال حزينة، وكشرت أعاصيرٌ هوج، تهيّج الروح والفكر، فتغضب الحقيقة لكل مقدسٍ مخذول.

الأذن والعين.. تستحلي سحر القدس بحاراتها القديمة، تفوح منها رائحة البخور، يعلو صوت الأذان، تسطع أجراس الكنائس، فتبكي، ويبكي التاريخ، إنه كئيب، لائمٌ، يتيمٌ، فأين أبناؤه؟ من المسئول عن صلبه على أعواد المشانق؟ ولكن، هل يموت أم تصعد روحه إلى سماء فلسطين تأتنس بيوم خلاص؟! أيؤجل ثورته ودعوته إلى حين ؟! " القدس الآن قدس أخرى، قدس التاريخ. لكن القدس كانت مريم، أو أن القدس وذاكرتي وحبّي الأول كان التاريخ! وأنا في الحاضر ابن اليوم، لا لي حاضر ولا لي مريم ولا لي تاريخ. أسقطت وجودي فتناثر حبّي الأول وشظايا الروح" [2].

وفي منمنمة عوض "**عكا والملوك**" يُلمس خفة أذن تسترق السمع على التاريخ، تستلهم منه الحكمة، تخطب خياله وواقعه من مكامن أسراره، يترجم خبرته وشهادته بإشارات صماء تارة، وبَوْح مخنوق تارة أخرى، بينما تتأهّب المضامين والمعاني لثورة عارمة، تخرج الدلالات

---

[1] غريب عسقلاني : عودة منصور اللداوي 229.

[2] سحر خليفة : صورة وأيقونة وعهد قديم 11.

من زنازين الخوف، وكهوف الخَرَس، تستنطق عبر مسيرتها أفواه الصمت المكبّلة، وتضرب فوق أعناق المتهمين بتزييف التاريخ.

يقدمهم عوض لمحكمة جادّة، يدع حكمها بين يدي المتلقي الذي يُفترض أنه يوطّن نفسه منذ البداية، على جمع أدلة الإدانة.

أمّا صلاح الدين، فأحد أهم الناطقين بشهادة الحق؛ لما عاناه من حالة تمزق في الصف العربي والإسلامي، يأتي محذرًا من سقوطٍ آخر يشبه سقوط عكا، ومن طامعين جدد، أشد خبثًا من الصليبيين.

كما جاء القاضي الفاضل، شاهدًا آخر على وضع الأمة وحال صلاح الدين " اكتشف سيدي ومولاي فجأة أن عليه أن يحمل راية الحق عندما تخلّى عنها الآخرون بما فيهم الخليفة الذي ليس له من الفضل سوى انتسابه إلى العترة الشريفة.
لا إسلام بدون حاكم قوي، ولا نصر بدون حاكم ذي همة "[(1)] .

في عدد من المشاهد، لا يعتمد عوض على استحضار التاريخ إلى المتلقي، وإنما ينقل المتلقي إلى الزمن الماضي، يشعله رغبةً في معايشةٍ، تقترب من الحقيقة الواقعة، فقبل سقوط عكا بيد الفرنجة "حمل الحمام رسائل كتبت بالترجمة تقول إن البلد في أسوأ أحوالها؛ فالميرة في تناقص، والماء ينفذ بسرعة ، وكذلك السلاح، وأن المرضى والجرحى في ازدياد، والأنكى من ذلك كله، أن أسوار بعض الأبراج بدأت تتصدع، وطلب الأمير قراقوش في نهاية الرسالة الإسراع في مشاغلة العدو من البر والبحر، والإسراع بإدخال الميرة والسلاح إلى البلد "[(2)].

وتفصح الأحداث التاريخية عن مقدار التماهي بينها وبين ما تناقلته المصادر التاريخية، فرغم الضياع الذي حل بعكا وأهلها، ورغم ضغوطات الفرنجة، إلاّ أن " حامية عكا استبسلت في مقاومة الحصار الصليبي، واستطاع مقاتلو الجيش الإسلامي المحاصر من قبل الصليبيين إشعال الحرائق في معدات وأسلحة العدو، فأحرقوا دباباتهم وأبراجهم بضربها بالنفط ليلاً ونهارًا، غير أن أحوالهم في داخل المدينة ازدادت شدة وحرجًا ... واستمر الصليبيون يضربون أسوار المدينة بالمنجنيقات حتى تخلخلت"[(3)].

وعن المجزرة التي ارتكبها الصهاينة في حق المسلمين بعد تسليمهم عكا، جاءت في الخطاب بدورها، تقترب من روح التاريخ، كما وردت لدى المؤلف السابق، وقد صورها بشكل خيالي، ينأى عن الحرفية التأريخية " كل جندي استفرد بأسير، اشتدت ضربات الطبول، واشتد

---

(1) أحمد رفيق عوض : عكا والملوك 280.

(2) السابق 99 .

(3) فاروق عمر فوزي ومحسن محمد حسين: الوسيط في تاريخ فلسطين في العصر الإســلامي الوســيط، ط1، الشروق، رام الله، 1999 ،210.

نعير الأبواق، وبإشارة واحدة من الملك ريشارد، هوت السيوف على رقاب الأسرى، دفعة واحدة، طارت ثلاثة آلاف رأس من على أكتافها إلى الأرض، دفعة واحدة، هوت الأجساد إلى التراب، ترتجف ارتجافًا عظيمًا، صارت الأجساد بلا رؤوس تنتفض وتتفلت وتتقلص"[1].

وقد جاء في واحد من كتب التاريخ " وكانت المفاوضات مستمرة حين أجرى رجال ريتشارد مذبحة في حوالي ثلاثة آلاف أسير مسلم. وهذه الجريمة التي ارتكبها ملك انجلترا لم تكن أقل فضاعة مما ارتكبه الصليبيون الأوائل سنة 493هـ/ سنة 1099م"[2].

يلحظ امتداد اللحظة التاريخية، وتعميق الشعور بالاشمئزاز، والتركيز على الكيفية التي تمت بها المجزرة، رغم عدم ورودها نصًّا في المرجع التاريخي، وهذا بدوره يقدم انعكاسًا لقدرات عوض الفنية، في تحقيق الجاذبية التاريخية خلال السرد، ينحرف عن مسار الخطية وصرامة الواقعية بتحدٍّ واضح، عبر تصويره المختلف لأسلوب وطريقة القتل.

كما يقدم مؤشرًا آخر، يتسم كذلك، بقدرته على تجميع الدلالة، ومحاورة الواقع الحالي لواقع قديم يشبهه، فهذه نكسة حزيران، تقدم نفسها روحًا لا جسدًا، بسبب الانحراف عن مركز الواقعية باتجاه خيالٍ مشبّع بعبق التاريخ "قال مولاي وهو يعاني نوبة بكاء جديدة: هذه ليست نكصة يا أبا المحاسن، إنها كسرة، كسرة لا أحتملها، ولا أحتمل شروطها"[3].

هذا، وتعكس أحداث أوسلو والانتفاضة، تاريخًا مشحونًا بالمصائب والنكبات، أتت في "**ربيع حار** " من قلب الواقع؛ لتحرك شجونًا وأحزاناً غائرة، طالت الشجر والحجر، والأرض وأهلها، الخوف ثقيل بين الحنايا، والفزع متيقظ بين الوجدان، لا يغفل ولا ينام.

نابلس، "جبل النار"، لا تهدأ بدورها عن مواصلة مشوارها مع الثوار، هم يدبرون، وهي تراقبهم وتحميهم من عيون الأعداء وجواسيس الليل " الخوف يخيف. وحتى من كنت تعرفهم لا تعرفهم: فلان ابن فلان صار عميلاً.

وابن البقال صار عميلاً ... صرنا أجراء، صرنا زبالة. ورغم ذلك فالعمليّات لا تتوقف.

بار ينسف، عبوة تفجَّر، وشباب ملوا القذارة والاحتلال وقيود السجن فباتوا قذائف.

بات الشباب بلا أمل فأضحوا قنابل مفخخة تمشي وتتنقل على قدمين وتضرب في العمق وتتحدى حالة الطوارئ والاحتياطات والحواجز، وحصارًا خانقًا دام سنة، ثم سنتين، ثم سنوات. أهناك أمل ؟ أهناك مفر ؟ "[4].

---

[1] أحمد رفيق عوض: عكا والملوك 290 – 291.

[2] فاروق عمر فوزي ومحسن محمد حسين: الوسيط في تاريخ فلسطين في العصر الإسلامي الوسيط210 فضاعة خطأ لغوي، والصواب: فظاعة.

[3] أحمد رفيق عوض: عكا والملوك 257.

[4] سحر خليفة : ربيع حار 154.

تقترب الأحداث من الواقعية والمباشرة، ربما لأن الرواية تجسد برؤيتها فترة تاريخية عاشها أهل نابلس بشكل خاص، وكانوا شاهدًا على المجازر الصهيونية المرتكبة في حق أهلها، فتشرب السرد هذه الأجواء، وشكل صورًا من تاريخ فلسطين الحديث، حيث الفترة التي كشفت مساوئ أوسلو " انتهى كل شيء. لم يبق شيء من أوسلو. قتلوا أوسلو. ضربوا القيادة وضربوا الناس وضربوا أوسلو"[1].

ومن ذاكرة الانكسار والتهجير القسري، فتح صافي صافي أبواب التاريخ على اتساعها؛ ليمرر أحداث "**الكوربة**"، ممتزجة بأجواء فترة، لفحتها شمس حزيران الحارقة، كما حرقتها نيران الحرب والنقمة والذبح الجماعي، يستدعي أحداث الحرب بشكل تقليدي، في مساحات واسعة من الخطاب، وتارة أخرى تأتي عميقة الدلالة، تنأى عن التسجيلية، كما يصور حرب الثامن والأربعين بالصوت والصورة ففي "صباح يوم السبت، يوم الثالث من آب سنة ألف وتسعمائة وثمانٍ وأربعين، وكان الأول من رمضان في تلك السنة، قامت طائرة إسرائيلية بإسقاط " كيزانين "على" قرنة الأرانب " قريبًا من "جبل النقارة " الذي يقع شمال القرية، فخلفت الرعب في نفوس أهلها. في تلك الأجواء لم يشعر النازحون بالأمان في القرية، فبدأوا بالرحيل إلى الشرق ... في يوم السبت التالي سقطت قرية " دير طريف " وتقدم اليهود نحو " بيت نبالا " واحتلوا التلال الشمالية وبالذات " جبل النقارة " "[2].

كما استخدم الروائي مؤشراتٍ، لبعض المجازر التي ارتكبها الصهاينة في حق الفلسطينيين دون تفصيل " خوف الناس مما جرى في "دير ياسين" وغيرها دفعنا للمحافظة على حياتنا. كانت هجرة الناس إلى الشرق أشبه بالطوفان البشري، وسحبنا هذا الطوفان معه"[3].

سلّط صافي الضوء على دبابة عربية شاركت في الحرب، وإن كانت آثارها باقية على أرض الواقع، ومعروفة لدى كثيرين، إلا أن الروائي استخدمها وسيلة للسخرية من تهاون الحكام العرب عن تقوية جيشهم، مقابل الأسلحة المتطورة للعدو، مع غياب التخطيط الذي أودى بحياة بعض الجنود المكلفين بقيادتهم، كما يكثر خلال ذلك من التلويح بالرقم سبعة، كمؤشر على نكسة السابع والستين وما تفضي إليه من تخاذل عربي " طال الزمن ونحن في انتظار سماع أصوات القذائف السبع الباقية، فلا بد أن " تل أبيب" قد دمر جزء كبير منها، دمر حوالي ثلثها، وبقي الجزء الأكبر "[4].

---

[1] سحر خليفة ربيع حار 274 .

[2] صافي صافي: الكوربة 29.

[3] السابق 31 .

[4] السابق 39.

وفي موضع آخر يعلق حامد بقوله " – صحيح، لكن القطة لها سبع أرواح، تموت فقط في السابعة، أما قبلها، فتظل حية"[1].

ويقول أحد الأطفال " – سمعت من الجدات، أن العدو يمكن أي يبقى سبعة أيام أو سبعة أشهر أو سبع سنين"[2].

وفي قصة النمل، يؤشر بدوره على أحداث تاريخية هامة ذات صلة وثيقة بما يحدث على الساحة هذه الأيام "شعرت بالرعب و أنا أَضرب باب المملكة بالفأس، كنت أرتجف، خُيّل إلي أنني أضرب الأموات الذين أكلتهم أمهات النمل وجداته ...علت دقات قلبي وأنا أفكر في ذلك المشهد، تهاجمني ولا أستطيع الدفاع عن نفسي. تأكلني قطعة قطعة وأنا أتفرج عليها، لا تدع فيّ قطعة لحم، وتترك العظام مرتبة كالهيكل الذي تعلمنا عنه في المدرسة "[3].

هذا المشهد بين الطفل والنمل، مؤشر على قرض الصهاينة لخارطة الوطن، أما الهيكل.. فهو هيكل سليمان – عليه السلام – حيث يدَّعون وجوده أسفل الأقصى؛ ليقيمونه على أنقاض هياكل الأجساد والمقدسات الفلسطينية، كما أن الشتات اليهودي استبدل بفضل التخاذل والخديعة، إلى شتات فلسطيني داخل وخارج الوطن.

**ولبلاد البحر**، مذاق ماء النبع المتدفق للتو، رغم ملوحة اسمه، تاريخ مُعبّق بروائح الأجداد وسيرهم الخالدة، استغل عوض حواسه في تلمّس خطاهم، واستحضار أرواحهم أشخاصًا تنبض بالحياة، كما شكّلت حاسة الشم – بوجه خاص– الحبل السُّرّي، الذي ربطه جنيناً برحم الأرض الأم – فلسطين – يسري أريج ترابها وما حوت في خلايا بدنه، وتنسمات روحه، ورغم عذوبتها وحميميتها، جاءت ذكرياته مغلفة بالتحسر؛ لغيابها عن المكان، تآلفت مساحاته الزمكانية بين الخيال والواقع، مما أورثه الشوق والحسرة "بحر قيسارية جسد لامع أراه في ساعات العصر، وأسمع صوته فجرًا وأشم رائحته طيلة النهار "[4] .

يبدو التآزر الحركي مع تردد اتجاهات الحواس بين الدال ومدلوله، بشكل متنوع ليس بدائري، أو لولبي، يتسرب كخيوط الشمس عندما تتغلغل في مغاور الكون وتجاويفه.

وهذا يُسهّل رحلته مع التاريخ، الذي يشكل هاجسه الأكبر، يُشكل عبوره عتبات الزمن الماضي، في حضوره القائم، شخصية مسئولة ولها تبعاتها في إنشاء مادة السرد.

كان لجوؤه إلى التاريخ؛ ليتنفّس سرُده مواقف جادّة في مواجهة الأعداء وحماية الأرض "هذا الصباح، جاء الفلاحون يحملون معهم قمحًا غير ناضج، أخضر اللون، احترقت أطرافه،

---

(1) صافي صافي : الكوربة 62.

(2) السابق 111 .

(3) السابق 18.

(4) أحمد رفيق عوض: بلاد البحر 9 .

كانت تلك أكلة الفلاحين في فلسطين المحروسة أول موسم القمح، يأكلون للتبرك وإطالة العمر... فما أن يمضغوه حتى ينساب سائل حليبى اللون والطعم ، فينبعث في الجسد نشاطًا وقوة.."[1].

يكثر الروائي من الإشارة إلى المدن العربية المنكوبة؛ يظللها بالقداسة، متحسرًا على ما آل إليه حالها، فتشكل رمزًا فريدًا من نوعه "– بغداد يا مولاي، ماذا أقول، هي مدينة النهر والسماء، مدينة خمسمائة عام من الإسلام والخلافة والعز، مدينة الغمامة التي ظلت مشدودة عليها ، مدينة العواهل الأماثل، الأماجد من نسل قريش "[2].

وبغداد اليوم، تسير حاسرة الرأس، عارية القدمين، تلوح بخمارها.. وقدماها مغروستان في طين دجلة، تندب حاضرها المغتصب، تستصرخ "وا إسلاماه !! "... "وامعتصماه!! "

ويختلق الروائي "كتاب الذل"؛ وسيلة لاختراق آفاق وأزمان متعددة، يكشف خلاله مواطن الألم في نفس الروائي بشكل خاص " وتركزت قوة الفرنجة الجدد في مؤسسات ضخمة ذات قوة لا ترد كمجلس الأمن والبنك الدولي ومنظمة التجارة العالمية، واحتكروا المال والمفاهيم والمبادئ ...

ولم يكتف الفرنجة الجدد الذين استفادوا من فشل التجربة الصليبية الأولى بذلك، بل سهلوا إقامة إسرائيل بين ظهرانينا ومنعونا حتى من انتقادها "[3].

ترون الحسرة على القلب، وإذ يفيق المرء من صدمته الأولى، يجد كابوسًا يفيض بخيبة أكبر؛ فالاحتلال يجهز أبناء الوطن؛ لتنشئتهم على قاعدة من الفوضى وضياع الهوية، وجَبْل جيلٍ هشٍّ، همّه الاحتيال على لقمة العيش، والنتيجة تُقرأ من عنوانها:"فعلى الوطن السلام" "الاحتلال، وفي أول خطوة له من خطوات العقاب الجماعي هو سلب الناس حرية الحركة. وفي حالات الحصار، يتحول العالم إلى التفكير بإرسال الدواء والغذاء للناس المحاصرين. وهكذا نتحول في كل لحظة إلى حيوانات .. نطلب الحركة والغذاء أو تسلب منا بلحظة " [4].

لا شك أن هذا الطرح، يضع كل عربي وفلسطيني أمام مرآة نفسه، يتأملها دون إعاقة.

ومن هنا، تتعدد توجهات الروائيين في توظيف التاريخ، فمنهم من يغربله، ثم يعجنه؛ ليخبزه بمذاق القمح، أو الذرة، أو الشعير.

وقد يكون منه اللدن، أو المتيبس، الأسود، أو الأبيض...

وهكذا، تتنوع رؤيتهم له، وكيفية صناعته، أما الملبد منه فهو ثقيل على المعدة.. عسير في الهضم.. وأما ما دونه.. فلطيفٌ.. مقبولٌ في النفس.

---

[1] أحمد رفيق عوض: بلاد البحر 37 .

[2] السابق 54.

[3] السابق 263 .

[4] السابق 150ــ 151 .

**ثانيـــاً: المكـــــان**

عندما يأتي الحديث عن المكان، يرد إلى الذاكرة اهتمام شعراء العرب بالمكان،المأهول منه والمهجور، إذ جاء شعرهم متميزًا بما يسمى "بالمقدمات الطللية "، وقد سعى الشعراء إلى هذا النهج التقليدي "بغية استرجاع الماضي في صوره المتألقة بالذكريات كخبرة داخلية تتزامن فيها كل اللحظات مع ارتباطها بصورة المكان التي تحدد منظور الشاعر وفق العلاقة المتبادلة بين هذا الحيز الكوني، واستخدامه للتعبير عن دلالات الخبرة الزمانية التي توجه مسار الصراع النفسي بداخله " [1].

ولذلك ارتباط واضحٌ برغبة الشاعر في استمالة المتلقين، عبر اندماجه الكلي بالزمان والمكان، مترابطين بشكل فاعل، وهذا الاستهلال، رمز لمن رحلوا، ومازالوا حاضرين في الذاكرة، ومن ثَّم، فإنّ " تطابق المكان مع ذات الشاعر فيما يستحضره من صور لمدركاته الخارجية الماثلة في لوحة الأطلال، والمرتبطة بالتجربة الزمنية، هو ما أدى بالشاعر إلى إشراك المتلقي همومه حين الإصغاء إليه"[2].

وقد اعتمدت رؤية أرسطو للمكان على كونه خلفية تزيينية؛ ولهذا، لم تأت دلالات المكان كعنصر "من عناصر تكوين الحكاية، ذلك أن الإثارة الحسية- التخييلية لدى المشاهد، ارتبطت عنده، وبشكل أساسي، بـــ الخرافة (الفعل)، وبما تولده الأحداث من تحول وتعرُّف (إلى الخطإ)، وبما تثيره المعرفة من مشاعر الرحمة والخوف التي تؤدي بدورها إلى التطهُّر"[3].

وبالنظر إلى تعدد المصطلحات، قديمها وحديثها، ومنها: البيئة المكانية، الفضاء، الحيز، والتي استخدمت كبديل عن المكان، يستخدم الغرب مصطلح الفضاء بادعاء أنه أشمل، وأكثر اتساعًا من المكان، الذي يحمل بدوره معنًى جغرافيًّا فقط، وعليه.. فالفضاء يحمل معنى الانزياح عن الجغرافيا الطبيعية، بما يعلل، اكتسائه بسمة التخييل والإيهام، إضافة إلى الوظيفة الفنية لاحتواء تقانات السرد، وبما يؤدي ذلك، إلى تكوين مؤشرات جمالية، فهو يمتد "في زمان محدد، وهذا أيضًا شديد التنوع، لأنه في الرواية ليس مجرد أبعاد هندسية تقاس بالآلات الحاسبة وبالمساطر والأفكار؛ ولكنه يستنتج من تداخلات شكلية معقدة" [4].

---

(1) عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي 243.

(2) السابق 245.

(3) يمنى العيد: فن الرواية العربية 109.

(4) عالية صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري 73.

أمّا عدم تحديد اتجاه الفضاء، فذلك راجعٌ لكونه "يشمل الأمكنة والمساكن والمزارع، والأشياء الطفولية التي تنتقل عن طريق المخيلة، وذلك في إطار زماني، يجعل من الفضاء ظواهر واقعية طبيعية أو متخيلة أسطورية [1].

وللفضاء ارتباط عضوي بالحدث، وهو مسرح تجوال الشخصيات "ويرتبط الفضاء بالشخوص، ويصبح خزانًا حقيقيًا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الشخصية والفضاء علاقة متبادلة، يؤثر كل طرف فيها على الآخر" [2].

ويقدم لحميداني بعض التصورات الخاصة بالفضاء الروائي، فمنه ما هو معادل للمكان، ويُستدل بأنه " الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة ويطلق عليه الفضاء الجغرافي" [3].

وهو كذلك "(فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك منه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه – على الأصح–عين القارئ) هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[4].

ثم هناك، الفضاء الدلالي "ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام "[5].

أما الفضاء كمنظور أو رؤية. فهذا ما أشارت إليه "كريستينا"، حيث" يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهةٍ تُشْبِهُ واجهةَ الخشبة في المسرح "[6].

ويدلل الناقد على رأيه باعتبار ماللمكان الفيزيائي من أبعاد تخييلية لا يمكن تجاهلها في بناء الخطاب الروائي، فمهما " قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائمًا لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها " [7].

وبشكل أكثر شمولية، يصبح مصطلح الفضاء بمثابة "العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكاناً محددًا... إن الفضاء – وفق هذا التحديد – شمولي .

---

(1) عالية صالح : البناء السردي في روايات إلياس خوري 74.

(2) السابق 76.

(3) حميد الحميداني: بنية النص السردي 53.

(4) السابق 56.

(5) السابق 62.

(6) السابق 62.

(7) السابق 63.

إنه يشير إلى "المسرح" الروائي بكامله. والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقًا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي " [1] .

وهو كذلك، مرتبط بحركة الزمن، بخلاف المكان الذي يرتبط بالوصف المؤدي إلى الوقفة الوصفية.

تبدو النظرة البنائية للمكان، لا تتخطى مفهوم "الإطار"، مما يعني دلالته المادية القاصرة.

وبالنسبة لمصطلح الحيز، والمستخدم كذلك، كبديل عن المكان، فلمرتاض رؤية مخالفة بصدده، مقابل مستخدمي مصطلح "الفضاء"، فهو" من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريًا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثِّقل، والحجْم، والشكل ..." [2].

وقد شاع مصطلح الفضاء في استخدامات نقاد العرب المحدثين، ولم يشع لديهم مصطلح الحيز" وإنما لم يشع هذا المصطلح في الكتابات العربية، النقدية خصوصا، والتي تعود إلى النصف الأول من القرن العشرين، لأن النقاد العرب لم يَنبهوا، يومئذٍ، إلى هذا المفهوم الذي كان شائعًا، في حقيقة الأمر، بين النقاد الغربيين إلى حد بعيد "[3].

ولم يخلُ استخدام الروائيين المحدثين لتقانات جديدة، ضمن الحيز الروائي"كالتقطيع، والإنطاق أو الأنَسنة، والتشخيص... ( وذلك بربطه بالأسطورة .." [4] .

والنشاط الحيزي كما يسميه مرتاض، يتناول حركة الأشياء على تنوع اتجاهاتها، ووصفها الذي يخلق تصورًا لا محدود في الخيال، وبخلاف ما للمكان من حدود ونهايات "فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مُضْطَرَبِهِ كتاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل، حيث يغتذي الحيز من بين مشكلات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة... ولا يجوز لأي عمل سردي ( حكاية – خرافة – قصة – رواية... ) أن يضطرب بمعزل عن الحيز "[5].

وبعيدًا عن الجغرافيا وتفاصيل المكان الدقيقة، فأهم ما يميز جمالية الكتابة الروائية، والمعتنية برسم أحياز منفتحة، بامتداد المكان والزمان والتصور، فيتمثل "في الإيحاء والتكثيف،

---

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي 63 .

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية 141.

[3] السابق 142.

[4] السابق 142.

[5] السابق 146.

دون الإطناب والتفصيل. فكأنها تتكفل بقول نصف ما تريد قوله، وتترك النصف الآخر للمتلقي فيكتمل العمل، وتتشكل الجمالية" [1].

إن هذا الخلط في استخدام نقاد الغرب والعرب، لازال لليوم – كغيره من المصطلحات– يخلق أزمة لدى جميع الأطراف المشاركة في إنتاج الرواية، فبخلاف من يعتبر الفضاء أو الحيز أكثر شمولية من المكان، فهناك من ينظر إلى المكان على أنه الأكثر تجريدًا كونه " من أدق ما عرفه الفكر البشري من المفاهيم وأكثرها تعقدًا وتشعّبا وأدعاها إلى الاحتياط والاحتراز والتثبّت" [2].

وقد غلب فهم المكان بين عموم الناس "على أنه قبل كل شيء ظرف أو وعاء أو إطار. ولكن ذلك لا يمثّل إلا معناه المألوف المحدود الظاهر، وأمّا معناه العميق الواسع فيكمن في مجموعة العناصر المركّبة لعمارته مهما كان نوعها. فهي الوسيط إليه. وهي محط ما نودعه فيه من الدلالات ونحمّله من المعاني. وهي المعتمد في تمثّله أيضا" [3].

وهو بذلك، يمثل بعدين "الظّرف والمظروف معًا وأن طرفًا ما من الصّورة الحاصلة عنه مستقرّ فيه. وأما الطرف الثاني فيستقرّ في مستوى قوى الإدراك والتمثّل " [4].

ويلمس نقلة نوعية بين حديث الناقد عن أهمية ضبط مفهوم المكان، إلى حين حديثه عن الفضاء، فبعد اعتباره المكان ظرفًا ومظروفًا يأخذ بعدين، يعود مستدركًا "ولكن هذا التحليل لا ينطبق إلا على الفضاء المادي المحسوس .

فهو وحده الذي يحتاج إلى التجسّم في كيان ماديّ فعليّ ننطلق منه لتصوره. وأما الفضاء الخيالي فلا حاجة به إلى ذلك فهو كيان مجرّد خالص، لا وجود له إلا في مستوى مراكز الوعي المولِّدة لصورته " [5].

والسؤال الذي يحضر هنا:

لماذا يعد عبد الصمد زايد الفضاء ذو وجهين، مادي وتخيلي؟

ولماذا يطابقه مع مفهوم المكان ؟!

وهل يعد الحيز بدوره، بديلاً عن المكان؟ وهل من الجائز اعتبار الحيز أوسع منه، بدون دليل واضح على ذلك؟

وكذلك، هل للمكان بوجهه المادي، امتداد خيالي؟!

---

(1) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية 150.

(2) عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، ط1، دار محمد علي، تونس، 2003، 15.

(3) السابق 15.

(4) السابق 16.

(5) السابق 16.

والعكس، هل للتصوير الخيالي، مرجع مادي يُبنى عليه، وهو المكان المعيش على الأرض؟

وعليه، ألا يذهب معنى الفضاء، إلى حيث التفضية، والفراغ، والمكان الواسع المهجور، والذي هو في الأصل امتداد للمكان في الأفق البعيد؟!

فما الجديد إذن من هذا الخلط من الاجتهادات، وبدون أساس واضح، أو دليل علمي متفق عليه؟!

ومن أجل التمييز بين المصطلحات السابقة، كان لابد من الرجوع إلى معناها اللغوي، فالفضاء هو "المكانُ: اتّسع// خلا فهو فاضٍ... أَفْضَى إفضاءً المكانُ: اتّسع// و– الرجُلُ: افتقر// والمكانُ: وسَّعه// و– إليه: وصل وأَصله أنه صار في فُرْجته وفضائه وحيّزه... الفَضَاء ج أفضِيَة: ما اتّسع من الأرض// الساحة " [1].

والحيِّز أو الحَيْز " مأخوذ من الحَوْز أي الجمع"[2].

أما المكان فهو "الموضع، والجمع أمكنة كَقَذال وأقْذِلةٍ، وأماكِنُ جمع الجمع " [3].

لذلك؛ يبدو المكان.. أقرب ما يكون لمفهوم حيازة الأشياء كوجود مادي، وكمعنًى بعيد، يأتي الفضاء كجزء منه، وكلما ابتعد أكثر، يقترب من تصورٍ دلالي ممتد، وخيال لا محدود؛ له أصل مرجعي، وبتعبير أدق، فللمكان تمظهرات مادية، مثلما له دلالات خفية، ووفق هذا المنطلق توضح الدراسات النفسية والفلسفية بأن "صورة المكان في مرحلة عمر الإنسان الأولى بدءًا من الإطار الأسري الضيق الذي يواجهه، يكون بمثابة الموجه الفعلي لجميع وظائفه النفسية والإنسان بطبيعته يعكس الخصائص المتوارثة في إطارها الرمزي لجميع تصوراته الأولى حتى وإن كان ذلك دون وعي منه" [4].

وبناءً على طبيعة هذه التمظهرات، وكيفية ظهورها في الخطاب الروائي، تكتسب بنية الخطاب سمة الحضور المادي، تجسدها لغة واقعية، كما قد تكتسي بنية الخطاب بسمة اللامباشرة والقفز الدلالي، بما يولد بنية دلالية عميقة، لا يقدر عليها سوى لغة رمزية، وتصوير حركي شفاف؛ لتشكل من أمكنتها لوحات فنية حيوية، لا نهائية التخيل، قد يقترب بعضها من الفن الرمزي، وربما السريالي.

ومن منطلق الوجود المادي، والمعنى المتخيل، يمكن تحديد مظهرين يغلبان على المكان هما:

---

(1) المنجد 587.

(2) السابق 161.

(3) لسان العرب 13 / 414.

(4) عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي 262 – 263.

## أولاً: المظهر المـــادي، بدلالاته القريبة:

حيث لا يكون محط اهتمام علماء الجغرافيا فحسب، بل، وعلماء التاريخ والآثار، وكذلك، علماء الأحياء والعلوم الإنسانية، وإن كانت دراسة جغرافية المكان أكثرها شيوعًا منذ عهد قدماء الإغريق "فكان لفظ الجغرافيا، انطلاقًا من أصله الإغريقي القديم، يعني علم المكان، أو مثول المكان في مظاهر مختلفة، وأشكال متعددة:الجبال، والسهول، والهضاب..."[1].

ولاشك أن الدراسات العلمية تلتقي بشكل من الأشكال مع الدراسات النفسية والاجتماعية، والتي تسهم بدورها في تقديم عوامل المظاهر النفسية، وفهم طبيعة الإبداع لدى الفرد الواحد، وتقدم من ثم نتائج لا يُستهان بها، تسهم في كشف تمفصلات حياة الفرد الماضية والحاضرة، فالبيت على سبيل المثال "كيان مميز لدراسة ظاهراتية لقيم الفة المكان من الداخل، على شرط أن تدرسه كوحدة وبكل تعقيده...وذلك لأن البيت يمدنا بصور متفرقة، وفي الوقت ذاته يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور. وفي الحالتين سوف أبين أن الخيال يمنح إضافات لقيم الواقع" [2].

ولا يخفى ما للبيت من دور أولي في تشكيل ذاكرة الفرد وقيمه التراكمية عبر سنين عمره، وما للحواس من دورٍ هامٍّ في نسج هذه الصور، وإكسابها نكهة خاصة تجتمع خلالها الموروثات الثقافية ضمن هذا التشكيل "أما البيت في المدينة العربية، فهو أقل حجمًا من الدار، ويطلق على بيوت العامة من الناس. وإن كانت هذه المفاهيم قد تغيرت الآن، في غمرة فوضى المصطلحات والمسميات العربية، والزوال الخاطئ للحدود العلمية والاجتماعية بين الأشياء" [3].

كما أن البيت لا يشكل بناءً هندسيًّا ماديًّا فحسب " ان هذا البيت المجرب ليس مجرد صندوق ساكن، فالمكان المسكون يتجاوز المكان الهندسي " [4].

وبخلاف البيت.. فهناك القرية، المدينة ، الشوارع ، الحدائق ، المساجد ، المؤسسات التعليمية، أماكن العمل، الصحراء، السهل، السجون والمعتقلات ، فجميعها ذات مظهر مادي/معنوي، حيث لا يمكن فصل الأشياء أو الكائنات الحية عن هذين البعدين المتلازمين، ولا معنى بالتالي لدراسة المظهر المادي، دون البحث عن الوجه الآخر للمكان، والذي هو في متناول التصور، قريب الدلالة ، والدليل على ذلك، أن علماء النفس والاجتماع يتناولونه ضمن دراساتهم النظرية والميدانية، وكذلك الفنانون التشكيليون، وعلماء الجمال، مع ملاحظة.. أن هذا

---

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية 143.

(2) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط5، المؤسسة الجامعية، بيروت، 2000، 35.

(3) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، 142.

(4) غاستون باشلار: جماليات المكان 67 – 68.

المظهر يعكس دلالة إيجابية وسلبية تخضع لظروف البيئة، وما يحيط بها من عوامل اجتماعية، سياسية، اقتصادية...

ويأتي السجن، ضمن الأماكن المحورية في الخطابات العربية بشكل عام، والفلسطينية بوجه خاص، فهو كمكان- فرضته ظروف قهرية- متواتر الحضور، إضافة إلى ما سيأتي تناوله من مظاهر أخرى أثناء التطبيق.

ويعد السجن، من الأماكن الموحشة التي اهتصرت ملكات الرواة، فسكبوا من أرواحهم حبر أقلامهم، فعاشوا.. أو عايشوا التجربة، وكتبوها.. أو كتبوا فيها، وربما كان ذلك سببًا في مجيء أكثر تجاربهم الروائية ذات حضور حي.

وللسجن ألفاظه التي تلتف حوله من قريب أو بعيد، وإن اختلفت تعريفاتها الخاصة بها، فهناك المعتقل، الزنزانة، غرفة الشبح، الحبس، حتى غرف التحقيقات، هي نوع ممتد للسجن، ومكانٌ تسلب فيه حرية الإنسان، ويتعرض فيه للتعذيب والتنكيل، كما أن الالتزام بهذا المعنى، يضعه ضمن دائرة مغلقة؛ لأن الاحتلال لا يكتفي بذلك، فهو يبتدع أنواعه وفق ما يتفق وأهدافه الاستعمارية في كل زمانٍ ومكانٍ، فقد احتال بخبثه.. إلى جعل البيت، والشارع، والحي، بل والوطن برمته، سجين خططه؛ ليغتال الحقيقة من القلوب والأفواه، ويمتص من العقول رحيقها، قبل أن تعلن تمردها، فلا يدعها إلا كالأبنية الخاوية على عروشها.

إنها خطة مجوسية، تحتال في نزع الزمان كتاريخ وحركة من قلب جغرافيا المكان، مما يعني أرض خواء.. بلا تضاريس حضارية، بلا أشجار معمرة، ومما يعني.. استلاب الهوية، والمعنى، والجوهر، هذا النزع يهدف بدوره إلى أن تتحول فلسطين إلى ما يسمونه " "إرتس يسرائيل" و "الوطن العربي" إلى "منطقة". وتبحث إسرائيل عن "الحدود الآمنة" الجغرافية التي لا تأبه بالتاريخ. وتعبر نظرية الأمن الإسرائيلية عن هذا التحيز الشديد للجغرافيا والتجاهل الكامل للتاريخ " [1].

ويستخدم الصهاينة مصطلح "إرتس يسرائيل"، للإشارة فقط"إلى فلسطين المحتلة ويصرون على استخدامه، وهو ترجمة دينية/إثنية لتصور أن فلسطين مجرد أرض بلا شعب. وقد أكد بيجين في خطاب لأعضاء أحد الكيبوتسات أنهم لو اعتبروا إرتس يسرائيل فلسطين لأصبحوا بذلك غزاة ولصوص، ولذا عليهم أن يصروا على أنها إرتس يسرائيل وليست فلسطين" [2].

---

[1] عبد الوهاب المسيري: في الخطاب والمصطلح الصهيوني 42- 43.

[2] السابق 250 .

ثم، هناك الأحياء، ومخيمات اللجوء، التي آوت المشردين من الشعب الفلسطيني " منذ المأساة الأولى عام 1948، والمأساة الثانية عام 1967، مازالت مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في قطاع غزة ( 8 مخيمات ) والضفة الغربية (21 مخيمًا) والأحياء العربية في إسرائيل، تخضع لعنصرية المحتل وشراسته... ويأتي ترتيبهم في قاع السلم الاجتماعي، مما أدى إلى انعكاسات خطيرة وآثار سلبية على حياتهم بشكل عام "[1].

وقد أنشأتها وكالة الغوث الدولية بعد الهجرة الأولى، إثر نكبة الثامن والأربعين، وهذه المخيمات "عبارة عن منازل وبيوت مربعة أو مستطيلة تتكون من غرفتين أو ثلاثة وذات سقف من "القرميد"، لا يحمي من برد الشتاء ولا حر الصيف، وقابل للكسر في أي وقت دون وجود البديل "[2].

إضافة إلى ذلك، تشكل القرى والمدن، المهدمة منها أو الباقية، جزءًا لا يتجزأ من المكان، بل هي تشكل تاريخه الجغرافي.. وبصمته المميزة، خاصة المدن التاريخية العريقة.. كالقدس، حيفا، يافا، عكا، رام الله، غزة، رفح...

وعند ذكر المكان، لابد من ذكر البحر، والمرتبط بدوره بالأساطير الكنعانية، والغزاة، والارتحال، ولو استطاع الغزاة أن يعوّلوا عليه في تزييفهم للمكان والتاريخ، ما ترددوا؛ لذلك، فهو شاهد تاريخي وجغرافي، على براءة فلسطين من تهمة الانتساب إلى ما يسمى بـــ "إرتس يسرائيل".

**ثانيـــاً: المظهر الدلالي الخفي:**

وهو ذاته المظهر الدلالي، الذي نشأ وتوالد، وخصَّب الخيال والقريحة، بعد نهله من المظهر المادي، والذي تجاوز جغرافيته وأبعاده الهندسية، بل ومافاض به من مبادئ اجتماعية وخلقية غذت قريحته الفكرية، والذي يسهم بدوره في صناعة إبداع الروائي وكيفية تصويره الأماكن، مقترنة بزمان حميمي أو بغيض، فيبدو خياله.. كسماء ثقل حملها، فهطلت، ثم سكنت، ثم أنبتت من كل زرع بهيج.

ومن خلال الأمكنة، ينطلق الروائي في تقديم أحداثه السردية، وربما يعزف عن تحديدها، وكأنه يُعوِّم الأماكن.

---

[1] ناهض زقوت: انعكاس الإرهاب الصهيوني على الرواية الفلسطينية، ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2002، 113.

[2] السابق 114.

وقد أثبتت الدراسات النفسية مِنْ "أن كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها، ورغبنا فيها، وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا" [1].

هذا، ولاشك بأن الإنسان " يعلم غريزيًّا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق، يحدث هذا حتى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها الينا وحين نعلم أنه لم يعد هناك علّية، ولا حجرة سطح، تظل هناك حقيقة أننا عشنا مرة في حجرة السطح، واننا مرة أحببنا العلِّية " [2].

ويختلف الدور الذي يلعبه المكان في التشكيل الفني للخطاب الروائي، من مبدعٍ إلى آخر، فقد يتجلى قريبًا من الواقع، وربما جاء واقعيًا بحتًا، كما قد يجنح في عالم الخيال، وتأتي دلالاته مكثفة وعميقة.

وحضور المكان والزمان كأساس بنائي في الخطاب يكون "مجموع الأحداث والمواقف التي تتشكل عبرها العلاقات الإنسانية، وما يكتنفها من صراع داخلي/ نفسي أو خارجي/ اجتماعي، ذلك أن الفعل الإنساني في أغلب مستوياته وأنماطه، لابد أن يكون مقترنًا بزمنٍ معين، ومكان محدد... ولذلك كان الفن القصصي بصورة عامة من أكثر الفنون الأدبية التي تتوسل بالزمن والمكان في التعبير عن النفس والعالم "[3].

وعندما يجيء المكان جامعًا للخصائص الموهمة بالواقع، يطلق عليه "سردانية المكان" "لأن الحدث في حاجة إلى مكان UBI بقدر حاجته إلى فاعل Quid وإلى زمن Quando، والمكان هو الذي يضفي على التخيل مظهر الحقيقة "[4].

والمكان الثري، والحفيّ بأحداثه وشخوصه، يتعدى وجوده كديكور أو زينة تكميلية، وهذا يؤهله لدورٍ فنيّ، يتجاوب مع الخيال المجنح والدلالة الخفية، خاصة إذا كانت الإشارة إليه تحمل عمقًا في الدلالة، تجعله يبدو كفاكهة رطبة، ذات مذاقٍ ممتع، وفاتح للشهية.

وبدأت هجرة الروائيين تتجه نحو الوصف في جماله الروحي، وإن حمل بذور وصف طبيعي؛ لكنه شذور.. تنزع إلى التجريد، أو غرابة.. تبث الحياة الجمالية بعطر لغةٍ خفيفة الظل، جريئة أو غاضبة، وربما متمردة.. تبوح، وتتوعد، وتسالم؛ لكنها.. لا تتحدث بلغة التفاصيل المادية، وإنما بمنطق السيمياء والترميز واللمح، تنمو، وتورق، وتثمر في قلب الإحساس

---

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان 40.

[2] السابق 40.

[3] فصول: العدد الثاني، ربيع 1993، 302/12.

[4] جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حُزَلْ، د.ط، أفريقيا الشرق: الـدار البيـضاء، 2002، 137.

والخيال، عوالم متكاملة الحياة، فتنتشي النفس، وربما تنفر، أو تُستفز للتجاوب وتقديم الرؤى؛ ليقترب الوصف من ثم، إلى ما يسمى "بالوصف المتدرج"، وقد أشار إلى ذلك "مارسيل شووب"، أواخر القرن التاسع عشر" ويبغي بها تشذر القطعة الوصفية إلى إشارات وصفية ينثرها الروائي على مدار النص. والمراد من هذه التدقيقات مزيد إدماج للمكوِّن الوصفي، في المكوِّن السردي "[1].

وقد قاطع بلزاك الوصف التقليدي؛ ليكون واحدًا ممن اعتمدوا الأوصاف الرمزية والقيمية، وقد "كان يقوم على القطيعة الوصفية ذات الوظيفة التزيينية الخالصة "[2].

وقد عبر عن الدلالة المعنوية لوصفه التصويري لإحدى شخصيات رواياته، بما يشبه "القبض على التعبير المنفلت عن الحياة العميقة لهذه الشخصية "[3].

هذا الانتقال، من مرحلة التصوير المؤطر، إلى التصوير الحي في دواخل الشخصية، والذي يصعب الإمساك به –حسب رأيه – ودواخل الشخصية وعمقها، يفجر سحر المكان، وأحلام الذاكرة، وكيمياء التوالد الدلالي، وتراسل الحواس، تجريدها من حضورها المادي، واستيحاء الممكنات والمتناقضات، فيتحرر السرد من عبودية الرق، لسيدٍ أبيض صارم، يدعى "الوصف المادي".

ولم تعد اللوحة الوصفية ثابتة الإطار، منقوشة بحبر أحادي اللون، أو ريشة دقيقة الرأس، فقد تحركت اللوحة؛ لتلاحق إيقاع امتداد وعمق مشكِّلاتها، كما تعددت الألوان، وتنوعت الريش، وتكاثفت الرؤى.

وتأتي عملية الربط، والمقارنة، والاستنتاج، ضمن متخيل المبدع الأصلي، أوما يراه ويعيشه في شخصيات خطاباته الروائية، إلى منطقة المتلقي، الذي يستعيد تجاربه المكانية الأليفة أو البغيضة على نفسه، فتتوالد أمكنة خيالية آمنة من القيود، كمناطق للتلاقح أو التحاور الخيالي"وينطلق هذا كله من فكرة دينامية الخيال، أي أن الصورة الفنية والمكان الأليف، والذكريات المستعادة ليست معطيات ذات أبعاد هندسية، بل مكيفة بخيال وأحلام يقظة المتلقي" [4].

---

(1) جنيت وآخرون: الفضاء الروائي 45.

(2) السابق 46.

(3) السابق 46.

(4) غاستون باشلار: جماليات المكان 7 – 8.

## ثالثــاً: مظــاهر الشعريــة:

وللمكان في الخطاب الحداثي مظاهره الشعرية، والتي تتفاوت من تقانة إلى أخرى،ومن خطاب روائي إلى آخر، في النوعية والدرجة.

كما تطال الشعرية الخطاب الروائي، في نزوعه إلى التكاملية، و دينامية التعالق بين تقاناته السردية، ومن ثم تكوين رؤى متنوعة المشارب، تمتاز بالتكثيف والتجريد.

إذن، فالبحث في الشعرية، يشمل البحث "عن فعلها الروائي من معيارية النثر إلى انزياحية الشعر، وتجعل المتلقي متواصلاً ومحاورًا وراغبًا في لذّة الاكتشاف " [1].

وللشعرية، دورها في البحث عن أسلوب العرض السردي المناسب لإيقاع اللغة وبما "تضفيه على الوقائع والشخصيات من إحساس بتفاعل السارد مع ما يسرد، وقدرته على استثمار عدد كبير من التقنيات الأسلوبية، بحيث يغدو للرواية قانونها الخاص بها، وإيقاعها المميز لها، دون أن تطغى تلك الشعرية على البناء السردي أو تلغيه، وإنما تمنحه توهّجًا وألقًا وتمده بدفق الشعر "[2].

وباعتبار المكان مشاركًا فاعلاً في تقديم وعرض التمازج السردي بين تقاناته؛ لذا.. فإن مظاهر الشعرية تتجلى من خلاله بأدوارها، وقيمها الأدبية والجمالية.

### ومما تَجَلَّى من هذه المظاهر:

### أولاً : الترميز :

في اللغة "تصويت خفي باللسان، كالهَمْس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرَّمْزُ إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم " [3].

هذا، ويأتي اهتمام البلاغة الحديثة بتوظيف الرمز ضمن الأعمال الأدبية، لأهميته الخاصة " باعتباره لونًا من الصور المكثفة، فهو يحمل في إيحائه وتلميحاته كثيرًا من القيم الجمالية، وقوة التأثير في نفس المتلقي وذهنه... وإن كان الرمز يبدأ من الواقع إلاّ أنه يتجاوزه ليصبح أكثر صفاءً وتجريدًا وكثافة "[4] .

---

[1] بسام قطوس: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث 160.

[2] السابق 161.

[3] لسان العرب 356/5.

[4] فتحية صرصور: خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ط1، سلسلة إبداعات فلسطينية، 2005، 132.

والرمز، وسيلةُ إيحاءٍ، وتعبير لا مباشر "عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية. والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتوالد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية " (1).

ويعد الخطاب الأدبي بشكل عام "خطاب رمزي في الاعتبار الأول؛ فهو رمزي في محصلته النهائية، ورمزي، أيضًا، في حلقاته الجزئية النامية. أي أنه جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت، حيوية وفرادة " (2).

## وتأتي الرمــوز على أنــواع متعددة:

### 1- الرمــز الشخصي ( الطبيعــة ):

ويأتي من ابتكار المبدع حيث "يقتلعه من حائطه الأول أو منبته الأساس، ليفرغه، جزئيًا أو كليًا، من شحنته الرمزية الأولى. ثم يملأه بدلالة شخصية أو مغزى ذاتي مستمد من تجربته الخاصة. وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية... وهذا الرمز قد يكون جزئيًا يستعمل في عمل محدود. أو يكون مركزيًا...أو يعاود استثمار طاقته الرمزية في أعمال متعددة" (3).

ومثاله، توظيف أحمد رفيق عوض لطائر النيص رمزًا للفلسطيني الثائر، الذي يحن إلى أرضه، يعيش مشردًا في المغاور، يبكي بمرارة تبلغ حد النشيج أحيانًا؛ ولكن الطريق إلى الأرض مزروع بالأشواك تمامًا كجسمه، وقد تكرر وروده على مدى الخطاب الروائي، مقترنًا غالبًا بوالده، الذي كان مولعًا بالأرض، ويلاحق النيص، وكأنه يشم فيه عطر الثرى والأحبة الذين رحلوا " قلت: غبت كثيرًا يا والدي.

قال: لابد أن أمسك بذلك النيص اللعين!!

قال ذلك وجلس، نفخ ونفض ما علق به من أوراق وقش، أخرج من كيس يحمله ابر النيص الطويلة البيضاء والسوداء. قال:لحقت به في مغاوره، لم أجد سوى هذه الابر أخذت بعضها، تحسستها، كانت صلبة ولها رائحة باردة...

أكمل ونبرة صوته ما تزال غريبة: عرفت أنه يتردد على مغارة السرّيس، أنت تعرفها، بالقرب من ضحضاح فاطمة " (4).

---

(1) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، د.ط، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، د.ت، 398.

(2) علي جعفر الحلاق: في حداثة النص الشعري 45.

(3) السابق 47.

(4) أحمد رفيق عوض: بلاد البحر 61/62.

وينسج قصصه العجيبة حول هذا النيص، والتي تفوق أسطورة خيالية؛ لكنها من صنع خياله، وتحتل مركز الأحداث "تكررت غيابات والدي الليلية، والنيص اللعين لم يظهر، النيص لا يظهر إلا في الليل، حول هذا الكائن العجيب حاك الفلاحون قصصا لا تنتهي، فهو مثلنا يبكي وينوح، وهو مثلنا يرجو ويأمل، وهو مثلنا إن غضب، إذ يرمي إِبَرَهُ التي يحملها على ظهره وعنقه على عدوّه فيصيبه، وهو في الليل فقط يجوب البراري والبطاح والتلال، وحيدًا، بطيئا، متأملا، تجذبه الروائح والثمار والجذور " [1].

ويستمر في التحليق بخياله؛ ليعمق دلالة هذا الرمز المحير بانعزاله وصمته، وكثرة بكائه " وهناك من حلف أنه سمعه يرجوه بالقول: بالله عليك !! صيادو هذا الكائن لا يرغبون بصيده، إنما هم يجدون سببًا للخروج في الليل والتجول بين الصخور... الصيادون الذين يخرجون بحثًا عن النيص يرغبون في أن يلمسوا هذا الذي هو مثلنا؛ ليحكوا شيئًا هم أيضًا، وليقولوا عن النيص أمرًا لم يقل، النيص كائن نبيل، وحيد، متفرد، ألمه عميق وحقده أعمق، وصياده كذلك، كائن ليلي غامض، يحمل أسراره وناره وصبره وشجاعته، ويغيب في قلب الليل يبحث عن شبيهه" [2].

وقد شاهده مع صديقه في إحدى تجوالاتهم بين حقول فلسطين الساحرة "ليلتها رأينا نيصًا كبيرًا يتجول وحيدًا بين الصخور والأشواك، كان يمشي ببطء شديد وقد انتصب فوق رقبته وظهره إبره الحادة، تجمدنا في أماكننا ونحن نشاهد كل ذلك الجلال والبهاء والغموض. لم نستطع أن نتحرك قيد أنملة، تعلقت نواظرنا بذلك الحيوان الأسطورة حتى غاب " [3].

يمثل هذا الطائر جزءًا من طفولة السارد الخاصة أو كما يُسمى "بالبئر الأول" ، الذي نتح منه خبرته الأولى؛ ليشكل منه رمزًا ذا طعم مميز، يحمل رؤيته إلى الحرية، والأرض المسلوبة، فيبكيها كما النيص، ويجعل من كلمته إبرًا شوكية، يطعن بها الأعداء، تمامًا كما يفعل النيص.

ولأن الطبيعة تحتضن الفعل الإنساني؛ فهي "تثيره، وتنمّيه، وتحاوره. وبسحرها وجلالها الغامض الطري كانت مصدرًا لدهشة الإنسان، ومبعثًا لحنينه وإحساسه بالجمال، كانت، بعبارة أخرى، رمزًا لتشوقه إلى المطلق والسامي والبعيد " [4].

وهناك رموزٌ أخرى لعبت دورًا بارزًا في الخطابات الفلسطينية الحداثية: البحر، المدن والقرى العربية المحتلة – خاصة القدس – شجرة الزيتون والجميز، القمر بأشكاله المتدرجة،

---

(1) أحمد رفيق عوض : بلاد البحر 63.

(2) السابق 63 .

(3) السابق 131.

(4) علي جعفر الحلاق: في حداثة النص الشعري 51.

الليل، الشمس، ينابيع الماء، المطر والريح،الحر والبرد، القمح والشعير. وقد نسج الرواة منها، رموزًا متنوعة، غنية بالدلالات ذات المدى البعيد بشكل خاص، حرصًا من الروائي على التمويه، وإثارة المتلقي؛ للغور في أعماقها؛ لتحليلها، وإعادة تركيبها،ومن ثم، بناؤها بروًى جديدة.

فالبحر في: "**بلاد البحر**"، "نجمة النواتي "، "الغول"، "ما علينا"، "أزمنة بيضاء"، "نهر يستحم في البحيرة "، "اليسيرة"، "عكا والملوك" وغيرها من الخطابات، يرمز إلى الصمود والتحدي، السفر والهجرة، الصبر والعطاء، فهو غول ثائر على الأعداء، وصابر وحنون على أبنائه، يعطيهم بدون حساب "البحر الكبير، الرجراج، المخيف، ذو اللجة الغليظة، يبدو – في بعض الأحيان– كأنه بساط ناعم من الزمرد الأخضر أو العسجد الأزرق. البحر ساحر حقًا، وقد رأيت منه الأهوال حقًا. وفيه يشعر المرء بوحدته وضعفه وقلة حيلته. ليس هناك أكثر من البحر مَنْ يعلمنا التواضع، يعلمنا أكثر من الصحراء، وأكثر من الجبال العالية، وأكثر من كل شيء آخر " [1].

ويحمل البحر أعباءً ثقيلة، عندما تكون أحماله من الفلسطينيين المهاجرين أو المطرودين، مثلما كان من تهجير ثوار بيروت إلى العواصم العربية، كان باكيًا، هائجًا، صابرًا؛ لكنه لم يتزحزح من مكانه الأثير، يراقب بعيون أضناها السهر وفراق الأحبة "كانت الشمس قد تربعت في كبد السماء، حين انتهت طوابير المقاتلين من الصعود إلى السفينة القبرصية "سول فراين ". غيم من الكآبة الساخنة يلفح الوجوه وصفحة المياه في ميناء بيروت. ورغم التحذيرات العديدة من احتمالات القنص، غصت الشرفات ومداخلها المطلة على الميناء بالمقاتلين، وقد شخصت عيونهم نحو بيروت في وداع مهيب، والجو يعبق برائحة الموت والحريق، تثير الذاكرة في تداع تغيم فيه صورة القادم " [2].

لقد استخدم بعض الروائيين الجراد والنمل، رموزًا طبيعية، تحمل دلالات متعددة ضمن سياقات خاصة، ففي "**الغول**"، هجم الجراد والنمل، على غزة، كريحٍ صرصرٍ عاتية، إلا أن أشدهما كان الجراد، فقد أكل الأخضر واليابس من مزروعاتهم "تدافع المصلون منطلقين إلى حقولهم لاستخلاص أقواتهم من أفواه الجراد...بذل أهل الحارة جهودهم في مقاومة الجراد.. دقوا له على الصفيح.. وأنشدوا الأدعية والابتهالات.. أشعلوا الحرائق في الحقول لكي يثنيه الدخان عن النزول بواديهم.. لكن ذلك كله ذهب أدراج الرياح.

تأمل الشيخ علي البتير ساقية النخيل بعد رحيل الجراد... قال لشقيقه أبو التوفيق:

---

(1) أحمد رفيق عوض: عكا والملوك 15.

(2) عبد الهادي الشروف: تلك الأيام، ط1، أوغاريت للنشر والترجمة، القدس، 1999، 23.

- كأنه عصف مأكول.

أهل الحارة الذين كافحوا أول موجات الجراد ببسالة انهمكوا الآن في جمع فلوله وشوائها على النار.. أو تحميصها في أفران الطين " (1).

ويرمز الجراد إلى العدو الذي يتصف بغطرسة عمياء، إلا أن عامة الناس يتصدون له، ويتخذون من فلوله الهاربة أو الساقطة، غنيمة حرب يلتهمون ما تبقى منها حيًّا.

**2- شخصيات رموز:**

عندما تصبح الشخصية مثالاً يحتذى به في زمانها، وكل زمان، ومن قلب المكان، وحيث إن الإنسان وحده المكلف بإعماره، فإن الشخصية الرمز حتمًا "لم تعش، في زمانها، حياة مسطحة، لم تعش عمرًا، رضيًا، ليّنًا، مستقرًا. بل كانت، على العكس من ذلك تمامًا، بؤرًا مقلقة، عاصفة، شديدة الامتلاء " (2).

**- وقد وظف الروائي الفلسطيني من هذه الرموز:**

**أ- الرمـــز الديني :**

لقد استعار الرواة رموزهم الدينية من التراث الإسلامي والمسيحي، معولين خلال ذلك على إخفاء ما ورائها من قيود دلالية، تخدم رؤى زمكانية حاضرة في عالمنا اليوم؛ لتحرر الكلمة من قيود التكبيل الذي أحكمه العدو، ومن وَراءَهُ من أنظمة فاسدة، تتحكم في مصائر الشعوب الضعيفة - ومنها فلسطين- مما ارتقى ببعضها إلى المستوى الإنساني الشامل، الذي يوصل عبره رسائله؛ لتجاوز حدود الزمان والمكان.

ومن رموزه المستعارة: سيدنا "محمد" صلوات الله عليه وسلامه - السيدة "مريم العذراء"، وابنها السيد "المسيح"- عليهما السلام- "بلال بن رباح"، "المسيخ الدجال".

من هذه الرموز ما ورد ضمن الخطابات:" قدرون"، "القرمطي"، "بلاد البحر"، "اليسيرة"، "صورة وأيقونة وعهد قديم"،" الشعاع القادم من الجنوب".

ففي القرمطي يرى الخليفة المقتدر المعزول في منامه، أنه يلبس بردة سيد الخلق "محمد بن عبد الله" صلوات الله عليه وسلامه"..أنا ألبس بردة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم! "(3).

---

(1) عبد الكريم السبعاوي: الغول، ط2، دار النورس، غزة، 29. وقد تعرضت اليسيرة في الخطاب الذي يحمل اسمها إلى هذه الهجمات الشرسة للجراد. انظر اليسيرة 20-21.

(2) علي جعفر الحلاق: في حداثة النص الشعري 61.

(3) أحمد رفيق عوض: القرمطي 102. وقد وظف عوض الرمز نفسه في "بلاد البحر"، 183. كما وردت سيرة السيد المسيح عليه السلام في " بلاد البحر "، وفي صفحات متعددة منها: 196، 197، 229.

ويتصبر إسماعيل خلال التحقيق معه في "**الشعاع القادم من الجنوب**"، بما قاله من قبله "بلال بن رباح" رضي الله عنه، لمن عذبوه من الكفار "أحدٌ، أحد..أحد..أحدُ..أحد، أحدٌ..أحد، أحد.. " هو وحده القادر على كل شيء.. أحد برحمته.. أحد بفضله، أحد بلطفه.. أحد في حكمه... أحد وأنتم لا شيء.. أحد وأنتم هباء تعيشون على هذه الأرض .." [1].

وفي "**صورة وأيقونة وعهد قديم**"، يتوسل إبراهيم إلى مريم بمسامحته، وإعادة ابنه إليه، وحيث تقابله ببرود شديد، يشتعل غضبه صائحًا" – أنت حقودة. أهذا المسيح وتعاليمه؟[2] .

ولاشك، أن هذه الرموز مألوفة على المستوى الديني، لا يشوبها غموض، ولا تحتاج من المتلقي إلى جهود مضنية للبحث عن موضوعها، إلا أن الروائيين أحسنوا بتوظيفها، بعد أن صهروها في سياق المشهد، بما يُظهر قدسية فلسطين- مهد الديانات- فهي... قبلة الجهاد العربي الفلسطيني، تستصرخ نخوتهم ووحدتهم، بكل طوائفهم.

ومما يجسد هذه الرموز، صوت بلال مؤذنًا ومنذرًا بالخطر المستفحل، ثم، جرس الكنيسة الذي يعلن حاجته للتعانق مع صوت الأذان؛ لمواجهة الأخطار المُحْدِقة بالتآلف ووحدة الكلمة والفعل.

**ب – الرمـــز التـــاريخي :**

يتقدم في هذا الرمز صلاح الدين الأيوبي، يحمل الأقصى فوق كتفيه، باكيًا حاله وحال الأمة، مثلما بكاهما من مئات السنين.. يوم سقطت عكا، يحتل عرش الرموز التاريخية؛ ليتحدث .. بكل اللغات، والإشارات، والدلالات، عن عجزٍ قائم، وانقسام عظيم، وتفكُّكٍ أقلقه في رقدته، فجاء يسعى برجفته وحبه المعهود؛ لينقذ الأقصى الآيل للسقوط، فما من سقطة عربية، إلا وتقابلها انتكاسةٌ، ونكبةٌ، وضياع، يأتي؛ ليلملم ما تبقى من خيرٍ في أمة الإسلام والعرب، يوصيهم.. وينذرهم .

فهل سيعود أدراجه إلى مثواه ليستريح، أم ستبقى روحه هائمة تخشى الرقود، وهو يرى الأقصى يألم، وما من مجيب ؟!

الرمز الناصر "صلاح الدين" -رحمه الله- يسيطر على عدد من خطابات عوض بشكل واضح، بل إنه يتغلغل في خلايا روحه حسبما يبدو، ربما؛ لأنه لا يجد قدوة واقعية على مستوى الناصر صلاح الدين، مثلما يرى حاجة الأمة إلى مثله، فلاذ إلى التاريخ، يستلهمه، ويقطّر من خلاله رؤاه، ويُحرك النائمين الغافلين، أو يشعل حرارة كادت أن تجمد في ضمائرهم وعقولهم، فمن لهم غير هذا الرمز الجليل ؟! "سيدي ومولاي لا يخطب في الناس، ولا يجيد الحديث

(1) وليد الهودلي: الشعاع القادم من الجنوب 63.

(2) سحر خليفة: صورة وأيقونة وعهد قديم 229.

أمامهم، فصمته أبلغ من كلامه... أظن – أرجو من الله أن أكون صائبًا – أن سيدي ومولاي ما كان له أن يصل إلى ما وصل إليه بقدرته الفائقة على تحريك الجيوش فقط، بل بتحريك من حوله من الرجال أيضًا... كان حكيمًا دون ضجيج "(1).

وفي بلاد البحر، يأتي صوت القاضي عبد الظاهر، محذرًا السلطان الأشرف، من مغبة التسرع في قتل رسول الفرنجة "إياك يا مولاي، كان جدك صلاح الدين يكرم رسل الفرنجة"(2).

وبعد نجاحه في دحر الفرنجة وفتح عكا، يأتي الكلام مبطنًا، لا يصرح خلاله باسم صلاح الدين وإن جاء حديثه عنه بالإيماء " قال السلطان: هذه المدينة أكرهها. لقد كسرت العظماء الذين قبلي "(3).

وقد جاء ذكر الرئيس "عرفات" مرات متعددة في "**ربيع حار**" فترة حصاره في "رام الله"، وحيث صرح من قلب حصاره أمام العالم بأن شارون مخادع، فهما رمزان متنافران "هل كان عرفات يناور؟ كيف أعرف وأنا مازلت حارسًا من حراسه... وحين لمحت حطته وهو يصعد فوق الأدراج حيث طرت أنا وطار الفنجان لحقت به ووقفت مورويًا خلف نصف جدارٍ أتسمَّع، وسمعته يقول للصحافة في أول لقاء عبر الموبايل: شهيدًا، شهيدًا، شهيدًا... لكنِّي فهمت، أو قالوا لي، أن الرئيس كان يناور" (4).

يبدو الرمز واقعيًا في ربيع حار، حيث أثارت الروائية حوله ما يشبه التحليل السياسي في تفسير ما جاء في تصريح عرفات أمام العالم، وقد حمّلت مجيد كشخصية محورية، مهمة نقل ما قيل عن حصار عرفات من قبل المحيطين به، فجاء الرمز واضحًا في امتزاجه بالمكان، مما يدلل على سوء النية المبيتة من قبل شارون وأعوانه، ضد عرفات ، ويبدو المكان صامدًا مع أصحابه، يحتمل ثقل الرحى التي تحاول طحن همتهم، كما يبدو في "**بلاد البحر**"، "**وربيع حار**"، "**وعكا والملوك**".. حزينًا حائرًا، تعلوه ملامح الاعتلال، وتكسوه صفرة الموت.

وفي الوقت التي جاء انتقام الأشرف من الصليبيين منذرًا بالتشاؤم في "عكا والملوك"، والذي دفعه إلى اغتيال المكان، بحرقه عكا؛ كي يمحو أي أثر لهم فيها.. فقد جاء المكان في "ربيع حار"، مهدَّدًا بالموت من قبل دبابات العدو وآلياته الضخمة.

**الأساطير :**

**ومثلما ارتبط الرمز في بداياته الأولى بالفلسفة، فقد ارتبط كذلك بالأسطورة، والتي تعد بدورها، شكلاً من أشكاله.**

---

(1) أحمد رفيق عوض: عكا والملوك 86.

(2) أحمد رفيق عوض: بلاد البحر 184.

(3) السابق 222.

(4) سحر خليفة: ربيع حار 279/280.

وقد جاء تعريفها في اللغة بأنها " الأباطيل. والأساطير: أحاديث لا نظام لها، واحدتُها إسْطارٌ وإسْطارَةٌ، بالكسر، وأُسْطِيرٌ وأُسْطِيرةٌ وأُسْطُورٌ وأُسْطُورَةٌ، بالضم " [1].

وفي الأصل هي " سلسلة حكايات تقوم بتفسير تلك الحقائق العامة التي تؤثر عن كثب في من يؤمن بها " [2].

وبتعدد الأساطير القديمة فإنها "لم تخرج عن أن تكون في شتى أشكالها العربية والأخلاقية والفلسفية والتاريخية مجرد مجازات فهمت على غير وجهها أو فهمت حرفيا" [3].

ثم، هناك من يرى الخرافة لونًا "من ألوان الأساطير وإن صح القول فهي في دائرة الأسطورة الرمزية " [4].

## ومـــن أنـــواع الأساطيـــر التي وظفها الروائي الفلسطيني:

### أ- أسطـــورة التكويـــن :

وهذه الأسطورة تبحث في غموض الظواهر الكونية " وتحاول توضيح بدء الحياة وما مرت به من مراحل حتى اكتملت في النبات والحيوان والإنسان " [5].

ويمثل هذا النوع من الأساطير، ما جاء في "اليسيرة " من حدوث تغييرات كونية مصاحبة لحفلة زفاف أبي عمي إلى فظيعة "وحين زاد حماس الناس والعروسين، حدثت حادثتان كبيرتان، الأولى هي نزول الشهب بكثافة ومن كافة الأنحاء " [6].

وفي موضع آخر "حدث أن احتجبت الشمس عن الأرض، ظن الناس أن لفظيعة دخلاً في ذلك، ظن الناس أن هذا هو يوم القيامة " [7].

### ب- الأسطـــورة الطقوسيـــة :

هذه الأسطورة، ليست مجرد قصة محكية "بل كانت تتضمن طقوسًا تمثل وتعكس الحالة الاجتماعية في عصرها " [8].

---

(1) لسان العرب 363/4.

(2) موسوعة المصطلح النقدي: جون ماكوين، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 1993، 269.

(3) سعيد غريب: موسوعة الأساطير والقصص، ط1، دار أسامة، عمان، 2000، 9.

(4) السابق 10.

(5) طلال حرب: أولية النص، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1999، 94.

(6) صافي صافي: اليسيرة 62.

(7) السابق 64.

(8) طلال حرب: أولية النص 95.

ومثالها ما جاء في نجمة النواتي، حيث قامت عروس حمدان بسقي عرق الدالية، كما أوصاها حموها، ولا يخفى، ما ترمز إليه الدالية من دلالات، تكسب المكان طابع الأصالة والجمال، وليالي السمر، والامتداد، والاحتماء "وكما أوصتها أمها صبت ماء الوضوء على يدي الرجل الطيب في يوم الصبحية فأوصاها.

- اسقي عرق الدالية يبقى عودك أخضر يا صفية " (1).

ومن ذلك، التبرك بزراعة الصبار والتمر حنة عند القبر "وفي مقبرة الشهداء عند مدخل غزة، راقب الحارس رجلين يخشعان عند قبر القتيل المجهول الذي دفنته الحكومة.. يذرفان دمعًا غزيرًا، ويتعانقان ثم يغادران المكان صامتين، لم يسألهما حارس المقبرة، وصام على سر لم يعرفه وغرس عند القبر شجرة صبّار تمر حنة وأجزل الماء على الثرى وقرأ الفاتحة" (2).

**ج- الأسطورة الرمزيـــة:**

وهي ما اشتملت"على بنية رمزية، أو بالأحرى يمكن قراءته قراءة رمزية"(3).

وكلما ارتقت الدلالة في تجريدها، كلما ألمحت وأضاءت الكثير، ولا يخفى ما لهذه المظاهر من سمة التداخل في وظائفها الفنية، ثم قدرتها على إضفاء حيوية خاصة على المكان، بما تكسبه إياه من ألوان الأنسنة، وهذا بدوره يُحمِّل الرموز دلالات مبطنة، كفيلة بتقديم رؤى فلسفية خطيرة، مقصودة ومشفرة، وهذا ما قدمته سابقًا حكايات كليلة ودمنة، حيث أقدم مبدعها على قول ما أراده، بشكل لا يعرضه لسطوة الحاكم، ويُعدّ هذا في زمانه، خطوة تقدمية إيجابية، تفعِّل دور المتلقي وهذا ما يجعل للرمز طبيعة ازدواجية، بمعنى أنه "في الوقت الذي يشير فيه إلى مدلوله الحقيقي، يجرد مدلولاً آخر يصل إليه المتلقي بدلالة اللفظ الرمز أو مدلوله الأول، وعادة ما يكون المدلول تجربة إنسانية مكتملة في حالة الرمز العام وفكرة مجردة في حالة الرمز الخالص " (4).

وقد أكد "الزواوي بغوره" على هذا المعنى، فبالارتكاز "على علم الدلالة المعجمي وعلم الدلالة البنيوية، يصبح المجال الأساسي للمعنى هو حقل الدلالة، الذي يهيمن فيه الرمز، ليكشف عن معنى مزدوج ويبين مركزيته التي تستحوذ على الوجود " (5).

---

(1) غريب عسقلاني: نجمة النواتي 18.

(2) السابق 72. كما وردت أسطورة وضع العجين الخامر بين العينين؛ منعًا للحسد. راجع: بلاد البحر 128.

(3) طلال حرب: أولية النص 97.

(4) رسالة دكتوراه: الخطاب الروائي في قطاع غزة 1967م – 2000م دراسة أسلوبية، محمد إسماعيل حسونة، إشراف أ.د/ أحمد سيد محمد، أ.د/ نبيل خالد أبو علي، 1422هـ – 2002م، 182.

(5) عالم الفكر: السيميائيات، فصلية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2007، 121/35.

ومثلما اهتموا بالإيحاء، والتعبير الموسيقي الجذاب، فقد أفادوا من ظاهرة تراسل الحواس، باعتبارها وسيلة فنية تعطي "المسموعات ألوانًا، وتصير المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيات عاطرة؛ لتوليد إحساسات تغنى بها اللغة الشعرية... وبتراسل الحواس يتحول العالم الخارجي إلى مفهومات نفسية فكرية، ويتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورًا " (1).

أما الصور، فإنهم يتجنبون وضوح الألوان، فيلجأون "إلى الصور الشعرية الظليلة، يحددون بعض معالمها، ليتركوا الأخرى تسبح في جو من الغموض الذي لا يصل إلى الإلغاز "(2).

ثم إنهم يضمنون صورهم بالغيبيات والأساطير، التي يختلط خلالها "الشعور باللاشعور. وعالم الأشباح والأرواح بعالم الناس. للإيحاء بمعالم نفسية دقيقة متأرجحة بين الإبانة والخفاء "(3).

## ثانيـــاً: أنسنـــة المكـــان:

عند إضفاء المبدع سمة الإنسانية على المكان، وما احتوى من عناصر غير عاقلة، يقال بأنه أَنْسَنَ المكان، والمكان "تأنس: إذا صار إنسانًا " (4).

فالمكان هنا، يحاور كل شيء، يرفض مثلما يقتنع، يعيش الحياة بتناقضاتها، وقد يضيق فيتسع، ويُأسر، ثم يفك إساره، يتمنى وييأس...

والمكان في الخطاب الفلسطيني بشكل عام، يمارس خصوصية أدبية وفنية، تؤهله لاحتواء عدة أدوار رئيسة، تغلب عليها سمة الليونة، وحرية التشكل، وديناميه الحركة، والتنوع الدلالي، فقد يقدم دور الأم الفلسطينية على تنوع حالاتها النفسية، والأدبية، والاجتماعية، يتقمص دور أرملة مفجوعة بزوجها، كما قد يحضر كأم ثكلى، استشهد أبناؤها، وقد يحضر كصبية تضج نضارة وحيوية، أو طفلة يتيمة تعاني التشرد والجوع، لذلك؛ فأنثوية المكان تنافس الدور الذكوري، والمتمثل في النضال، أو الأبوة الحانية، تراقب نضوج وتفتح الصبا في ملامح الأبناء، أو أب صارم مع المتهاونين المنحرفين، كما وقد يأتي شيخًا مسنًا، يعج بالحكمة، ويفيض بالتجربة والمعرفة.

---

(1) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن 399/400.

(2) السابق 401.

(3) السابق 202.

(4) سالم خليل رزق: مختصر لآلىء العرب، د.ط، وزارة الثقافة، دمشق، 1991، 246/1.

وفي " **بلاد البحر** " – على سبيل المثال – ترتدي الطبيعة ثياب البشر، تتناوب الابتسام، الفرح، الغضب، في تناغم إيقاعي يتسرب كضوء ناعم، أو كمتسلل يخشى عيون الرقباء، فتتسلل الدلالات خفية بين ظلال الكلمات المتثاقلة؛ ليصرف عنها الملل والكسل، ويطرد عنها سطوة التثاؤب "الصباح الذي يتنفس ببطء وهدوء، جر معه شمسًا مريضة تنفث أشعة بلا أهداب فوق السهول والبطاح المحيطة بعكا وبحرها، كان الندى يبلل كل شيء... كان كل شيء مبلولاً، حتى المؤذن كان مبلولاً" (1).

تأتي الصورة معتلة في كل شيء، تبدو كسجين تعصر قلبه مرارة الانكسار، وتأتي عكا المحاصرة كمريضٍ تعلو وجهه صفرة، تعكس برودة الفؤاد، وهو ينقل صوت أنفاس الصباح المختنقة، إلى شمسٍ.. تخرج على مضض، وكأنها تضيق بما يحدث، تتهالك تحت وطأة حمى الرفض، حتى صوت المؤذن بح مع برودة الندى، فجاء مخنوقًا كالحقيقة المُرة.

جاء وصف الطبيعة كلوحة مجنحة الإيحاء، ترنو مع الخيال إلى مالا نهاية، وتحفل بالأصوات، والألوان، ورائحة التراب، والصباح المبلل بالندى، لقد وظف عوض وصفًا مبللاً أيضًا بندى الشوق والحنين، يعزف على أوتار القلوب لحن الشكوى؛ ليطير معه عذابات غربته الحزينة، يحن إلى ذكرى وطن، أو وطن بات ذكرى.

ولطائر النيص دور هام في الخطاب، هو صديق طفولة السارد، وصديق والده، ثم إن والده يتقمص أحيانًا دور النيص لشدة اندماجه فيه، ففي إحدى نقاط المراقبة الإسرائيلية " فوجئوا برؤية نيص ضخم الجثة عالق بين السياج المضاعف، سلطوا عليه المصابيح الكهربائية فتجمدت حركته تمامًا، لم يعد ينبض فيه سوى قلبه الترابي وعينيه الكبيرتين الموشكتين على البكاء. وما أن اقترب منه أحدهم حتى بدأ النيص بكاءه الذي يقطع نياط القلب " (2).

النيص النائح كما يسميه عوض، يعرف طريقه من روائح الأرض، ويدرك المسارب التي خلت من المستوطنين، من تلك التي يحتلونها "كان يمشي ببطء وتأمل، فاتحا خنابتي انفه على اتساعهما ليدخل إلى صدره كل الروائح التي تهب من الغرب. الأرض هي الأرض،لكن الروائح مختلفة. التاريخ روائح وطعوم أيضًا. روائح الأسلحة في المستوطنة تكاد تطغى على كل شيء... النيص الذي صار يقطع وادي العبهر مرورا بالمستوطنة كل ليلة، لينحدر؛ بعدها من على تلة الشومر باتجاه الساحل، كان يعود في الساعات الأولى من الفجر حاملاً أسراره

(1) أحمد رفيق عوض: بلاد البحر 37.

(2) السابق 181.

وحكاياته، ومثل كل كائنات الليل الخفية والغامضة كان يعرف مالا نعرف ويسمع مالا نسمع، الأرض تحدث أخبارها، والكائنات كذلك " (1).

يبدو النيص بشرًا يشبه القديسين، تعلوه مهابة نبل، ويكتنفه حزن عميق، يجوب البراري والحقول مطمئنًا على كل شيء، يراقب ويتأمل، ثم يبكي لأنه لم يعد يلتذ بحرية التنقل في فلسطين، المستوطنات أكلت كل أخضر ويابس، كما أنه حرم من نقاء روائحها الطيبة، ويبحث عن أصدقائه من الفلاحين الذين غادروا أراضيهم بسبب الاحتلال اللعين، فلا يجد أحدًا منهم، يعود ملغمًا بالأفكار والحيرة، يفتقد رائحتها وجمال ألوانها الطبيعية الأولى، ويستمع إلى أصوات الطبيعة، فيغض الطرف عن بعض ما يلوث بصره، ويغلق أنفه عن رائحة أسلحتهم اللعينة، ثم إنه لم يرهف السمع كثيرًا في كل الاتجاهات، لأن الأصوات باتت مبهمة في الكثير منها، غابت بعض الطيور من أحبابه، هاجرت مع أهلها الذين طعمت من أيديهم، وحطت فوق أكتافهم، وغردت لهم، كل شيء بات مختلاً. فيبكي، ولكن؛ ما جدوى البكاء ؟!

وتكرار لغة البكاء مقترنة بالنيص، ورحلات مسامراته مع الأرض، تشعل فتيل الحنين في مشكاة قلب الروائي، المحدقة في مسارب الأرض وأصحابها الذين عمروها، وحفروا بصماتهم فوقها، فلم يتبق غير الرائحة، واللون، والملمس، وصوت البكائين، مختلطًا بحقيقة مرة، وألم دفين "أستمع النيص بكل جوارحه لتسبيح الحجارة والشجر والكائنات الصغيرة في الثقوب والشقوق، لكل مادة في الكون صوت، والصوت الصادر عن الحجارة لا يشبه الصوت الصادر عن التراب... أحس أنه سعيد بهذا الاندماج اللانهائي مع كل شيء حوله، حدق في الكون، الكون المتسع الأخضر المبلول، أغرورقت عيناه وأخذ يجوح " (2).

هذا، ويغلب على أنسنة عوض للمكان بمحتوياتـه، فلـسفة مخـضبة بحنـاء التـراب، مخضرمة، طبيعة منطق الحياة لدى أكثر من جيل، ترعد، وتمطر، وتروي الخطاب من رحيـق التراث الغض، يستحلب من حيوية المكان وقدسيته.. مذاقًا لذيذًا، كطعم قمحها المشوي فـي فـم فلاحي فلسطين، ليست الرموز فيها فارغة على سيقانها، بل ممتلئة بالدلالة والإشراق، ومعـاني الأرض، ومفردات المكان، ولغة الزمان، وجودة الطرح، وخصوبة الفكـر، وإفاضـة الـروح، وانهزامية المباشرة، لمصلحة التبرعم والتحليق والانفتاح، وبواسطة الحلـم، اسـتطاع عـوض تحقيق الكيفية التي ينطلق عبرها إلى شعرية المكان، بأدغاله الموحشة، أو حدائقه الغنـاء، يحـن

---

(1) أحمد رفيق عوض: بلاد البحر 229.

(2) السابق 257. يوجد خطأ مطبعي في ( أستمع) والصواب ( استمع).

خلاله إلى طفولته، وذكرياته، وما سبقها أو لحقها من تاريخ الأرض، حيث المستحيل يصبح ممكنًا، يلتمس عبره تقانات متفردة، وقوة تخييلية، تطري نفوسًا تيبست من شدة الظمأ [1].

**ثالثـاً: الرؤيـــة :-**

وللمكان رؤى خاصة به، تنسجم مع إشارات دلالية، أو ومضات إيحائية، دينامية، تتجاذب، أو تتنافر مع بعضها البعض؛ لتشكل من جديد، وعبر مخيلة المتلقي، مخلوقات محاورة، قد تشتعل جذوتها، فتنصهر في رؤى عميقة، وربما تنطفئ، أو تتناثر من جديد، لكونها؛ لم تجد البيئة المناسبة لاختمارها ونضوجها، ومن هنا، فالمكان يحتاج من الروائي أن يسخر له الطاقات الفنية الإبداعية التي تحفزه على الإضاءة لإيحاءات منفتحة.

وليس بالضرورة أن تؤدي هذه الإضاءة إلى التجريدية البحته، فتنويع المستويات التخييلية للتشكيل المكاني، يجعل الحركة التصويرية للمكان، قابلة للشد والجذب، وإخفاء ملامح وصفية، وتوليد مفارقات دلالية، وربما خلق لوحات كلية، تقابل بين الواقع الحقيقي، والإيهام بالواقع.

والمكان في الخطاب الروائي الحديث، من منطلق كونه تخيل إيحائي، يمتزج بظلال الواقع، وبمضمون ومعطيات سردية تتحرك في أجوائه، يكتسب خلالها سمات، وربما شفرات، تنتج رؤى كلية غير محصورة بجغرافيا الواقع، أو بمفاهيم مباشرة، لعجزهما عن إنتاج رؤى خصبة، كثيفة الإيحاء، قادرة على التوالد، محفزة على تبادل العطاء.

وتتفاعل رؤى المكان مع الزمان، بكيفية فنية، تكتسب من خلالها سمات الشعرية ، وسحر التواصل، وتجدد القيمة الجمالية والأدبية، لتخرج من ثم، من بوتقة الخصوصية أو الجمود الإقليمي، إلى الفضاء الإنسانيّ الرحب.

ففي "**قدرون**"، يقدم عوض "أم الضباع"، كإحدى قرى فلسطين الرازخة تحت وطأة الاحتلال العسكري، تكابد حياة مريرة، ويتعرض خلال ذلك إلى وصف تاريخ البلدة وسيرة أصحابها؛ ليمزج الزمان بالمكان، دون أن تكتمل صورة الواقع بشكل تفصيلي، مما يعطي الخيال فسحةً للانطلاق والتصور، فأصل المكان.. أرض صخرية تدعى "أرض خليل الرويشد"، وهو من باع الأرض لأهالي أم الضباع "وكانت أرض خليل الرويشد فيما مضى من أيام كتفًا صخريًا مليئًا بالكهوف والشعاب التي تفيض بالماء أيام الشتاء، ولم يكن هذا الكتف يخضر في صيف أو شتاء إلا ما تعطيه الطحالب من ظلال خضراء، وقد دعيت فيما مضى بأم الضباع هذه

---

[1] توفرت هذه الظاهرة – أنسنة المكان – في خطابات روائية أخرى منها: الجزء الثاني من اليسيرة. وفي حزيران قديم لعمر حمش. وأزمنة بيضاء، ونجمة النواتي لغريب عسقلاني، مع تفاوت المساحة المكانية التي تناولت هذه الظاهرة، وكيفية تناولها.

كانت وقفًا ذريًا لأحد الصالحين الأتراك الذي وهبها لجامع البلدة، فلما رحل الأتراك أصبحت مشاعًا " [1].

يقسط عوض عرضه للمكان؛ بما يخلق منه مكانًا حيًّا في المخيلة، قادرًا على التجدد مع منطق الحواس، تمهيدًا لتحميله مهامه الرؤيوية؛ ليبدو شخصية ناضجة التصور، تتلون بشكل قابل للتحاور، واستنطاق شخصيات أخرى، أسهمت في إنتاج تاريخ المكان والزمان، فيعربون، أو يومئون.

والرعاة، أول المستثمرين لكهوف أم الضباع، مما يدل على منعتها وقوة أهلها "فقد أخذوا يبنون سلاسل حجرية أمام أبوابها لتصبح بمثابة حظائر للنعاج ، ولم يكن الأمر يخلو من مواجهة مع ضبع جائع أو لص هارب أو ثائر ضاقت به السبل... ويحدثون أن الانجليز طاردوا أبا دره حتى اضطر أن يلجأ إلى أم الضباع، فأدخله الرعاة إلى مغارة سرية، فحاصر الانجليز أم الضباع ثلاثة أيام كاملة، واعتقلوا جميع الرعاة وعذبوهم ولكنهم لم يبوحوا بالسر "[2].

يبدو المكان منسجمًا مع الأحداث، يصادي شخصياته في دورها البطولي الصامد في مواجهة الأعداء، فبين الكهوف والرعاة، ألفة حميمية، ثم بين الاثنين وتاريخ أم الضباع، تجاوب وانصهار.

وصف عوض للمكان في قدرون، بخلاف خطاباته الروائية الأخرى، يهتم بجغرافيا المكان وتاريخه بشكل واضح، فمما جاء في وصف قدرون "يقولون إن قدرون كانت كالحصن أو كالمدن القديمة المسورة، ذلك أن ساكنيها الأوائل بنوا بيوتهم متلاصقة جدًا، وجعلوا لكل عائلة بوابة واحدة للخروج، وأعطيت المفاتيح للناطور... وقال عثمان العظيم: وأنتم ترون اليوم تلك البوابات الكبيرة لقدرون القديمة، إنها ما تزال قائمة حتى الآن، وتستطيعون تأمل النقوش على حناياها "[3].

ويرسم عوض لوحتان متقابلتان للمكان، صورة ثرية بمعانيها الإنسانية من خلال دور الجد "عثمان العظيم" وحفيده "زياد"، مقابل احتفاء فئة من الفلسطينيين بالعمل داخل الأراضي الفلسطينية المحتلة عام ثمانية وأربعين، بعد أن غير الاحتلال أسماء الأماكن، وغرّب ملامحها؛ ليبدو بدوره، غريبًا عن أهله وتاريخه، فبيت "عبد الهادي"، أحد أبناء "عثمان العظيم"، هو "من الطراز القديم، يتكون من ثلاث غرف بنيت على خط مستقيم، بالإضافة إلى سور طين يحيط بها، مما أوجد فناءً صغيرًا استغله عبد الهادي في زراعة شجرة كرمة وجعل منها عريشه جميلة تغطي مداخل الغرف الثلاث "وهذا، يختلف بدوره عن وصف البيوت داخل الأراضي المحتلة،

---

(1) أحمد رفيق عوض: قدرون 4.

(2) السابق 4.

(3) السابق 15.

فكل شيء يوحي بخلاف الحال في قدرون "المساحات الخضراء، البيوت الفخمة ذات الأسطحة القرميدية " (1).

وبالمثل، ففي ساحة العمال، التي سماها المحتل قرى "المثلث" تكون "الشوارع النظيفة، البيوت ذات الأسطحة الحمراء والواجهات الزجاجية، اللافتات التي تحمل كتابة غريبة، السيارات الكثيرة منها كل الأحجام " (2).

يلمس تشدد المحتل في مخططه الموجه نحو تغريب قدرون، وغيرها من المدن والقرى الفلسطينية، بشتى أنواع التغريب التي يُصدم فيها أهل البلاد أنفسهم، والمكان بدوره، يفتش معهم عن هويته الأولى، يستنكر ما يحدث، ووسط ذلك كله، فأهلها يساقون كعبيد سُخرة، للعمل داخل أراضيهم التي هُجروا منها، مما يخلق فجوة حقيقية لدى طبقة العمال الذين يحرصون على ذلك، رغم ما يذوقونه من ذل على أيديهم، فيما أنهم هجروا أراضيهم الزراعية التي تحت أيديهم طلبًا للكسب الأفضل " فالمزارع مخادع كبير، فهو يبذر الحب في الشتاء ثم يضطجع متبطلاً كسولاً حتى الصيف، فيحصد ويدرس مدى أسبوعين ثم يعود إلى التبطل والكسل، أما العمل في "اسرائيل" فهو الربح كله والنجاح كله والنشاط كله " (3) .

هذه السياسة التي دأب الصهاينة على ترويض الجيل الجديد عليها، والذي لم يعش في بلدته الأصلية، تنذر بخطر تهجينه فكريًّا، ونفسيًّا من خلال سياسة "رغيف الخبز"، تساومه على لقمة عيشه، بحيث يخضع بعدها لسيطرتها الكاملة، ولا يبحث عن قضية أو أرض.

ويستحضر عوض المكان الذي يتجمع فيه العمال، بملامحَ مموهة، حيث جعل الوصف ذا دلالات سلبية؛ لتعرية الواقع وظلمة من يفكر بشكل مادي ، من قلب زمانٍ ضبابي اللون "انطلقوا جميعًا إلى حيث باص العمال، رآهم من خلال العتمة والضباب كأشباح مريضة، كانت تُسْمَعُ بين الحين والآخر أصوات سعال أو بصق، وبين هذا وذاك تسبيحة هادئة أو شتيمة بذيئة، حشر عمر نفسه بينهم... جاء الباص الإسرائيلي يتقدمه خواره كثور في فصل "السفاد" تراكموا فيه كيفما اتفق، وانطلق غربًا، هناك حيث نعمل جميعًا بأعمال ليست لنا ولا نشعر بتعاطف معها " (4) .

ويقدم عوض ضمن رؤيته للمكان، لوحتين متقابلتين، لنموذجين مختلفين لإحدى العائلات الفلسطينية، إحداهما تجسد علاقات الدفء والترابط العائلي، تمثلها عائلة عبد الهادي، التي

---

(1) أحمد رفيق عوض: قدرون 24.

(2) السابق 24.

(3) السابق 25.

(4) السابق 55.

يرعاها الجد العظيم عثمان، وإن كان يقدمها بوصفٍ أقرب إلى المباشرة أحيانًا، يظهر ذلك في إحدى حوارات الجد مع حفيدته لبنى "قال متوددًا: آه ياسوسنتي ماذا هناك؟ ردت مستريحة لهذا الجد الغامض: يريدون منعي من الدراسة...(–لن أترك المدرسة يا جدي.
–ستدرسين... وهل تمنعك مظاهرة أو مظاهرتان من طلب العلم " [1].

وهذا ذاته ما جعل "زياد"_ وهو أحد أفراد هذه الأسرة، وصديق جده_ يتردد قبل أن يقرر زيارة بيت عمه الشهيد، وهذه هي اللوحة المقابلة لعائلة عبد الهادي.
ويقدم عوض عائلة الشهيد بشيء من المباشرة، فرغم تقديمه ما يقتات به المتلقي لفهم طبيعة حياة الشهيد بشكل مسبق، يعود ثانية للتأكيد على ما ألم بهذه الأسرة خلال حوار زياد مع ابن عمه علي وعائلته"_ كنت أحب أن أزوركم وأنا طفل
أما الآن...
صاح علي: ماذا الآن؟
قال زياد بعدم اكتراث: إنكم تتشاجرون كثيرًا.
ضحكت بثينة أما أم علي فقد إنطوت على أحزانها المقيمة. لقد فقدت الدار بهجتها منذ رحيل الزوج الحنون، ومنذ أن غادرت عبير إلى بيت زوجها في الطرف الآخر من البلدة، أما زوجة علي فما هي إلا فرس هوجاء "[2].

والزنزانة، من الأماكن التي حفل بها الخطاب، إلاّ أن وصفها جاء عاديًّا، فلم تشتعل دلالاته بالتأزم العاطفي أو الفكري، وإن حملت مشاعر الاستنكار والتقزز، مما يحدث تجاه صبي غض، يواجه المحققين والتعذيب للمرة الأولى في حياته، فاختزل المكان برؤى سوداوية، وإن امتدت الأحداث المقترنة به لصفحات متوالية" كان زياد محشورًا في زنزانة صغيرة ذات باب حديدي عال، تلمس الأشياء بيديه اصطدم بدلو معدني كبير وسمع صوت دحرجته، فاحت رائحة كريهة جدا، تحسس الأرض فشعر بأن أصابعه تغوص في شيء رطب... فتح الباب وأطل شخص أقرع له شوارب غليظة مبرومة، وما أن رأى هذا الزنزانة حتى صاح بغضب شديد: يلعن أبوك.. هل قضيت ليلتك هذه تسبح في برازك؟" [3].

وبعد انتهاء واحدة من مواجهاته مع المحقق أبي ماهر، يعود إلى وصف عفونة الزنزانة، ومخاوف زياد، بأسلوب أقرب إلى المباشرة" عاد إلى الرطوبة والعتمة والرائحة الكريهة، كم أنا وحيد يا ربي! هل يعرف أبو ماهر شيئًا؟

---

(1) أحمد رفيق عوض: قدرون 46.
(2) السابق 110 .
(3) السابق 161 .

مستحيل أن يعرف، لقد كتبنا وثيقة بالدم، مستحيل أن يعرف ومستحيل أن أعترف له، كيف لم أتذكر الوثيقة... اللعنة... إنه لا يعرف شيئًا، إنها تمثيلية سخيفة، إنه لا يملك شيئًا ضدي وكل ما في الأمر أنه يحاول إستدراجي لأقول له شيئًا يفيده... إستعمل الفرشة في مسح البراز عن الأرضية، ولما قدر أنها نظيفة تمدد على الأرض الخشنة "(1).

عندما تتعلق الأمور بالسياسة، أو ما تسمية إسرائيل بحفظ" أمن إسرائيل"، فإن الأمور تختلف، حيث يفقد المحققون التمييز بين صبي ورجل، أو شيخ وامرأة.

فتحل القتامة، ويتوحش الحيوان في داخلهم، والضحية.. ابن الأرض، حيث ينزعون إلى تعرية روحه، ونزع إحساسه، وإن كُتبت له الحياة من جديد، يتحول إلى ظل إنسان يمشي على الأرض، أو إنسان مسلوب العقل والإرادة.

كما جاءت القدس_ مدينة السلام _ بحضور مختلف عما كان يحيطها من قداسة في مخيلة جواد – شقيق زياد ولبنى – فقد تصورها "مدينة ذات جدران طويلة قديمة جدران لا أحد يدري ما بداخلها أو ما الذي يخفيه، وتصورها أيضًا مدينة عجيبة هواؤها ليس كالهواء الذي نتنفسه وماؤها غير الماء الذي نشربه وترابها غير التراب الذي ندوس عليه، ألم يأت سيد الخلق إليها وتنسم عبيرها وشرب من نمير مائها وداس على تبر ترابها؟ إذن، فهي مدينة أخرى، مدينة من السماء " (2).

ويحضر يوم سبت، ويدخل من باب العامود، دخلها بازدحامها واستنكاره ما يحدث فيها من تغيير في ملامح الناس، وقداسه المدينة "الناس كثيرون، اليوم سبت، اللعنة على يوم السبت، كم أكره يوم السبت وعطلة السبت وازدحام السبت، دخل المدينة، كل شيء يوحي بالقدم_ إلا الناس، كل شيء يدفعني إلى الارتماء في الأيام القديمة لولا الناس، كل حجر يدعوني إلى تأمله لولا الناس... أناس بيض يمشون كالعراة تقريبًا، أناس سود وحمر وصفر، أريد مدينتي التي في قلبي، أين مدينتي ذات الأسرار والطهر؟ "(3).

تغلغل وصف المكان في نفس زياد، فكان بمثابة المرشد السياحي للخطاب، يترجم معالم المدينة، وما آل إليه حالها، إذ يبدو متجهمًا، وقد دنستها اليد الصهيونية؛ لتغريبها.. ونزعها ببطء- وكمظهر ديني وحضاري- من قلب فلسطين، ويؤشر استنكار زياد لما يراه، إلى مقدار الهوة السحيقة التي حفرها الصهاينة؛ ليحولوا بين الفلسطينيين ومدينتهم المقدسة، والتي باتت في مخيلة الأجيال الجديدة كمدينة فاضلة يصعب الوصول إليها،وموجودة في مخيلتهم فقط، كما تؤكد على خطر تحويل عيد القدس إلى سبت يهودي،وتجهيل يوم الجمعة، بل وتحريمه على

(1) أحمد رفيق عوض: قدرون 167 إستدراجي: خطأ لغوي، والصواب استدراجي.

(2) السابق 206.

(3) السابق 206 – 207.

المسلمين، وهذا أيضًا، مؤشرٌ جدٌ خطير إلى مخططهم الساعي إلى فصل القدس إلى قدسين، بل تهويدها كاملة على المدى البعيد.

فكأن المكان يشكو لزياد حزنه، ينظر إليه بعيونٍ يملؤها دمعٌ يقاوم السقوط، يُسرُّ إليه بموضع الألم، حيث القيود أدمت الروح والعقل، يرنو إليه أملاً بتحريره من هذا القيد اللعين "انتشرت السائحات بشكل عشوائي وإنشغلن بالتقاط الصور والحديث والتضاحك، توارى سائح وسائحة وراء عمود رخام بالقرب من زاوية قليلة الضوء، إنتبه جواد لما يحدث، لم يكن العمود يخفي ما وراءه... ارتعش جواد من رأسه إلى أخمص قدمه، إشتعل الغضب فلم يعد يعرف كيف يتصرف، قيل له فيما بعد إنه انقض على السائح فأمسك به من عنقه بيد ومن رجليه باليد الأخرى، وطار به خارج المكان، ثم ضرب به الأرض ضربة واحدة لم يقم السائح بعدها، وحدثوه كيف أغمي عليه وكيف تجمع الناس "[1].

يستشف من نسج عوض للمكان في قدرون- وبشكل كلي- احتضانه رؤى متجددة، تضفي على المكان جماليات فنية، ومهابة حضارية، تنبض من قلب فلسطين الجغرافي والتاريخي، تمزج ما بين المباشرة، والتلميح؛ لكنها متجددة، إذ تتوالد من كل رؤية، رؤًى أخرى ممتلئة، تنوء بحمل ثقيل؛ لكنه يتدلى بثمر متعددِ المذاق.

وفي الخطاب الروائي "**الغول**"، يستوحي السبعاوي أماكنه من قلب المجتمع الفلسطيني، في عهد الاحتلال التركي، وامتدادًا إلى حكومة الانتداب البريطاني وبدايات هجرة اليهود؛ لتوطينهم في فلسطين، وقد ركز بشكل أساس على المجتمع الغزي؛ ليشكل من الخطاب، لوحاتٍ ممتدة تاريخيًّا وجغرافيًّا ...، تحمل رؤى متعددة الاتجاهات، موغلة في العمق، فغزة قبل الحرب، تختلف عنها أثناء الحرب، مثلما تختلف بعد الحرب.

وفي بداية تعريفه بغزة، انطلق بالمكان والزمان إلى حاراتها التي اشتُهرت بزراعة الزيتون وعصره، بدءًا بالشجاعية، فالزيتون، فالتفاح، تتجلى كشخصيات موفورة الصحة، اكتسبت شهرتها بفضل زيتها وزيتونها اللذان يشكلان بدورهما.. تروسًا تحرك رحى الأحداث، وتعصر رؤًى خضراء، تقطر دسامة تاريخٍ وحضارة.. تفيضان بالمسرات والأحزان، بالشبع والجوع، والأمن والخوف، فتبعث الأماكن الدفء في الروح، وتضفي إشراقات جمالية؛ لتعيّش المتلقي أجواء التاريخ وسحر المكان، في تجدد خيالي دؤوب، تذوب فيه الحدود، وتتلاشى الفواصل.

---

[1]أحمد رفيق عوض: قدرون 210.المفردات: (إنشغلن، إرتعش، إشتعل)، أخطاء لغوية والصواب أن تكتب بهمزة وصل.

يحمل الخطاب روح روائيٍّ.. غارق في عشق غزة هاشم وأخواتها من المدن والقرى الممتدة باتساع فلسطين، كما يحمل عادات وتقاليد متقاربة، إلى حد التمازج أحيانًا، فتشف عن معطيات رؤيوية ثرية.

يحف المكان بالطمأنينة وطيب الحال، حيث البحر، وبيارات العنب، وهواء غزة العليل، والالتحام العائلي " ركضت راضية مسحورة بين عرائش العنب.. مستقبلة بوجهها هواء البحر المنعش.. ها هم أخيرًا ينصبون خيامهم في " السيفا " لقضاء أشهر القيظ في كرومهم على عوائد أهل الحارة.. هبت النسمات رقيقة عذبة فتطايرت خصلات شعرها.. وتأرجحت ذوائب الأشجار وأطراف الدوالي.. تراقصت الظلال الداكنة التي تفترش أرض الكروم... في الشتاء الماضي جاءت لقطف الخبيزة.. كانت هذه الأشجار أحطابًا ميتة لا حياة فيها .." (1).

تبدأ هذه المعاني فقدان رونقها بشكل تدريجي، بل تضيع مع أولى طبول الحرب، لتبدأ غزة مرحلة الخوف والجوع وفقدان الأهل، ثم الهجرة... لوحة مأساوية تفارق اللوحة الأولى، يظهر أهلها وكأنهم غرقى في مراكب الترك التي خرقوها بأيديهم، بعدما أذاقوا الناس جوعًا حقيقيًّا، إذ راوغوهم على لقمة عيشهم، وفرضوا عليهم مكوسًا باهظة، وارتشوا، ضيقوا على البلاد والعباد، فباتت كسجن إجباري، أما الأرض، فطال جدبها، ونعرت فيها بوم الكوليرا، تبدد أهلها، فبدت غزة كأرضٍ يباب "شمت زينب رائحة الحطب.. فتذكرت أنها لم تشم الرائحة منذ أشهر.. هل اشتعل أحد الأفران؟ ومن أين عثر الناس على القمح ليصنعوا خبزهم؟
هرعت إلى الحارة تتلمس الرائحة الزكية وقد تحلب لعابها.. وجدت كل نساء الحارة في دار الريفي مقعيات حول الفرن في انتظار الرغيف الذي احتشدن له.. هزيلات شاحبات الوجوه كبنات آوى.. " (2).

ويكشف المكان عن أفواهٍ جائعة، تعيش زمنًا.. يتلوى فوق أسرة الجوع، بعدما نهب العسكر الأخضر واليابس، فيتلوّن بالتالي بصفرة الموت، كما ينذر بموت قادمٍ، إلا أنهم رغم ذلك، يقدمون ولاءهم للسلطان العثماني طائعين، فكأنهم عموا عن رؤية الحقيقة، أو ربما هو الجهل أو الخوف، أو الاثنان معًا، فقد تسببت طاعتهم العمياء، في تغطية عيونهم بغشاوة عمياء، فأسكرت عيونهم، وأزكمت أنوفهم، وغرقوا، فغرقت معهم غزة " ضربت المجاعة أطنابها في كل الحارة.. اختفى مخزونهم من الحبوب والتمر والجميز الناشف.. شحت المياه بعد أن نفقت الحيوانات التي تجر السواقي.. أو نهبها العسكر. انتشرت الكوليرا تحصد الناس حصدا.. سعدة

(1) عبد الكريم السبعاوي: الغول 7.
(2) السابق 97 – 98.

فقدت إخوتها الأربعة واحدا وراء الآخر.. كل زيارة لها إلى البيت كانت تكتشف غياب واحد منهم.. وأخيرا عادت فلم تجد والديها..بكت عليهم طويلا ثم تأست بما يحدث للناس حولها.."[1].

ومن قلب الحصار، بدأ يزحف موتٌ من نوع آخر، كان يهدد القطاع من الجنوب، فبدأ العسكر يطلقون إنذارات بالهجرة من غزة، فور سقوط مدينة خانيونس في يد الإنجليز "الأتراك انسحبوا إلى خط غزة بئر السبع لمداواة جرحاهم.. والاستعداد للمعركة القادمة.

طاف قارعو الطبول بكل حارات المدينة وأرباضها يحملون إلى الناس ما لم يكن في الحسبان. لم يكن لدى أغلب الناس ما يستحق أن يحملوه فحملوا أنفسهم على الصبر.. مضوا يسحبون خطاهم سحبًا إلى خارج المدينة.."[2].

أمّا وادي الزيت فقد تعرض لهجوم شرس، ويبدو أن ما تتسم به شجرة الزيتون من قداسة، جعلها شخصيةً.. تحاك ضدها العداوات، فذاقت كما ذاق أهلها، مرارة الاقتلاع من الأرض .

وقد وزع الروائي خطة الحرب وتطورها التدريجي، من بداية الهجرة من غزة ووادي الزيت، وحتى دخول الإنجليز؛ ليتضح خطرهم وخطر الاستيطان اليهودي، ماثلاً للعيان.

وقد حرص السبعاوي خلال ذلك، على تغليب روح التاريخ على المكان، باستعارة حاليها، وقتي الشدة والرخاء؛ ليغرق المتلقي في بحر متلاطم الأمواج، فيبدو المكان ثائرًا، تعلو أنفاسه وتهبط من هول ما يحدث، ففي "غزة، القطية، سيناء، القناة، رمانة، العريش، مكة، العوجا حفير، ودمشق"، تدور رحى حربٍ دامية، ثم هناك رتب عسكرية، وأزياء، تلائم زمان الاقتتال بين الإنجليز والشريف حسين من طرف، والأتراك المحالفين للألمان في الطرف الآخر "شنق الأتراك أول الفارين من السفر برلك.. وضع مشعل ثوبه في أسنانه ولم يتوقف إلا في العريش.. سلم نفسه.. وعندما سأله اليوزباشي عزت عن تأخره شهرين كاملين ادعى أنه تاه في الصحراء خلال الانسحاب وشفع ادعاءه بصرة من المال لينت له قلب اليوزباشي وأعادته إلى خيمة القائد الألماني "[3].

أما ابن خاله خليل فوجوده " شاويشًا يشار له بالبنان.. فقد أصبح شاويشًا لفرقة الهجانة.. وهي فرقة من متطوعي البدو الذين استأجرتهم الدولة بجمالهم.. وقام خليل بتدريبهم.

كانت فرقة خليل تستعد لمغادرة العريش بعد أن صدرت لها أوامر باحتلال موقع الدويدار" [4].

---

(1) عبد الكريم السبعاوي : الغول 114 .

(2) السابق 154.

(3) السابق 126.

(4) السابق 126.

مع أحداث الحرب، تحضر الأماكن جامعة ما بين الجغرافيا والتاريخ من جهة، والخيال المرعب من جهة أخرى، حيث الموت، والقتل، وسيلان الدم، والكر والفر، تتجسد بمجموعها من قلب المكان، فتكتسي برداء تاريخي منسوج بعناية.

ويجعل الروائي من اعتداء الأتراك على زيتون الوادي، تحولاً تاريخيًا، إذ تقف بعض الشخصيات المحاربة في صفوف الإنجليز؛ فيبدو الانتقام غالبًا وكبيرًا، من جنس جرائم الأتراك المرتكبة في حق الأهل وشجرة الزيتون.

ومن العقبة تحديدًا "تحركت سرية خليل إلى وادي موسى. حيث مازال الأتراك يخندقون في الضواحي.. ويجمعون حشودهم لاستعادة العقبة أخفى خليل سريته بين الشعاب.. وتسلل بصحبة اثنين من عساكره إلى مخيم الأتراك تحت جنح الظلام.

اختطفوا ملازمًا تركيًا ابتعد عن المخيم وعادوا به إلى مكمنهم.. كان الجوع يلوي أمعاءه.. وحين رأى الطعام بكى من القهر " [1].

يحضر المكان زاحفًا مع فرقة خليل المقاتلة ضد الأتراك، نحو موت حتمي، يطل بعيون أضناها الجوع والعطش وطول الاقتتال، يشارك خليل مكرهًا إزاء ما يحدث، فقد كان يشرف على المعركة بقلب ممزق، فالحرب فريضة يدفع ثمنها الأبرياء، بينما يلوذ مدبروها بغيهم، يستمتعون برؤية ما يحدث من وراء الحجب " فقد بدأت طلائع الأتراك في الظهور.. مروا دون أن يعترضهم أحد.. بعد ساعة من عبورهم زحفت القوة التركية المهاجمة.. انتظر خليل حتى وقعت القوة كلها في مرمى النيران.. أصدر خليل أوامره.. انهالت قذائف المدفعية تدك حشود الأتراك وتفتك بهم.. حاول بعضهم الفرار باتجاه السفوح المحيطة.. تلقتهم رشاشات المتراليوز.. رآهم خليل يتساقطون تساقط الجنادب.. سمع صرخاتهم من مكمنه في الشعب.. وبدلاً من أن تغمره الفرحة لنجاحه.. أحس بشيء داخله يتمزق.. كأنه فوجيء بما حدث.. ردد بحرقة ( حسبي الله ونعم الوكيل ) " [2].

يرى المكان كوحش مفترس يربض في مكمنه، متحينًا فرصة ما؛ ليفتك بفريسته، تلائمه صفة الغدر والتوحش، يحتضن ضحاياه بقلب كالصخر، أما القاتل والمقتول، فمن المسلمين، وإن اختلفت جنسياتهم، استدرجهم الشيطان إلى حبائله، فأحكم عليهم الوثاق، فباتوا يتخبطون بجراحهم.

والمكان هنا مائع الملامح، زائغ النظرات، مكفهر الوجه، يلوك حقداً أعمى، مثلما هو أخرس.

---

(1) عبد الكريم السبعاوي: الغول 163.

(2) السابق 164.

أما اللوحة الثالثة، فيستشف المتلقي من خلالها قرفًا سياسيًّا، لاكه الناس رغمًا عنهم، فابتلعوه غصة في حلوقهم، ثم أدركوا متأخرًا، بأنه كذلك مسمم، يقتل ببطء، فجماعة الاتحاد والترقي جرّعتهم الموت حتى جبنوا، أرعبتهم حتى ضلت ضمائرهم واستكانت مروءتهم، وباتوا يواجهون ريحًا أشد عصفًا من مواجهة الانتداب البريطاني، فبهتت ملامحهم، يطاردها الخوف من كل حرب، وانكمشت أسارير المكان استعدادًا لما سيحدث، لقد أكلت الحرب الأخضر واليابس، فانكشفت عظام المكان بعد أن هزل جسده، واستطال وجهه، فكشف وجهًا، بل وجوهًا للحقيقة، مؤشرا على المواضع التي نخرها السوس.

يحضر الدوش بعد نجاته من الموت إلى غزة، ليجدها خالية الوفاض، ليس فيها سوى الطوب والغبار " راعه السكون الذي يخيم عليها.. وعهده تطن كخلية النحل.

خاض في عشب الزقاق إلى وسطه.. منحيًا ببندقيته نباتات العليق.. والعوسج والقريص التي استفحلت في الطريق.

راعه أن يجد أبواب البيوت قد اقتلعت.. وأن يجد السقوف قد هدمت ونزعت أخشابها.. لابد أن الأتراك استخدموها وقودًا لقطاراتهم.. تذكر الأخبار التي وصلته عما حل بوادي الزيت.. تنهد بمرارة.

هذه الحرب أكلت الأخضر واليابس.. ولم نجن من ورائها شيئًا ..." (1).

ويغلق الروائي فصلاً من الأحداث؛ ليفتح فصلاً أشد ضراوة، وأنكى عهدًا، والأرض وأهلها يتمرغون تحت أقدام العدو ذلاً وقهرًا " .. سمع طبلا يدق.. وصوت مناد.. أرهف السمع.. كان الإنجليز يعلنون سقوط المدينة ويمنحون لأهلها الأمان.

تنهد الدوش:

– زالت دولة بني عثمان.. وصرنا في ذمة الإنجليز.. الله يرحم الميتين والطيبين "(2).

ومن قمة هرم المعاناة الفلسطينية، نزولاً بقضايا أخرى شائكة، تأتي قضية المعابر، والسماح للفلسطيني بالدخول أو الخروج من أرضه، أو الاتصال بشكل ما مع العالم من حوله؛ لتمثل جزءًا من هذه القمة، التي تأبى التزحزح من عليائها البغيض، إنه هرم برمودا الخطر، هرم الموت المجاني الصريح و الخفي ، زرع حوله الصهاينة كل أنواع الخطر؛ ليبقى ملغومًا في وجه من يقترب منه، ولتصبح من ثم منطقة قطاع غزة، خريطة منسية، يلطمها المحتل عنادًا وتكبرًا .

---

(1) عبد الكريم السبعاوي: الغول 177.

(2) السابق 179.

يعد معبر رفح الحدودي، كمكان استراتيجي يصل بين القطاع والشقيقة مصر، قضية شائكة بالنسبة للفلسطيني المحاصر، ويحمل خطاب "زياد عبد الفتاح" اسمه؛ مرسلاً الخطاب برؤى جوهرية صادمة، تعبر عن الهم الذي ترزخ تحت وطأته حياة كل فلسطيني، فيبدو كمريض ينازع الموت، وكلما أدخلوه غرفة الإنعاش، يعاد إليها محتضرًا، فيختنق الوطن من جديد، وكأنه يطرح أسئلة لا حل لها:

من المسئول عمن يحدث؟

وما هي تفاصيل هذه المعاناة، في مكان طالته الوحشة، وعشش فيه الخراب؟

ثم، إلى متى سيستمر هذا الحال؟ وكيف السبيل إلى الحل؟

يكابد خطاب "المعبر"، كجغرافيا تاريخية وسياسية، من محاولات بتر وجوده، وتهميش دوره الفاعل عبر التاريخ والمكان.

من قلب المعبر يتجسد عالمٌ كئيب، محدود، محاصر، يشتعل فيه القلب حرقة، ويضج بصخب المعاناة، والسياسة... مرواغةٌ معه، تشن حملةً فكرية ونفسية، قبل أن تكون اقتصادية، تفرض شروطاً مبتورة؛ لتدفع أهله إلى التسليم مرغمين على التنازل عن الأرض، مقابل لقمة العيش.

إن خطاب المكان، يروي همه؛ لينفض ثقل ما يحمل قلبه، يخرج منه المرضى والجوعى والمشردون، بنفوس مهلهلة، ونظرات هدها الترقب، وفي حالات الرضا، حيث يجودوا بتمرير بعض الحالات، فهي المعاناة والمذلة " تستعرض في لحظة الرحلة تاريخك وثقافتك ومرجعياتك الفكرية والأخلاقية، تكتشف أن ما يفصلك عمن أمامك هو بمسافةٍ ضوئيةٍ... تعبر الصندوق الإلكتروني بعد أن تعتقد أنك تخلصت من أشيائك. لم تنس حزامكَ، احتطت فنزعته كي لا تقف أمام وجهٍ جيريٍّ لا تعبير فيه، يطلب إليك بلهجة ثلجية، العودة وتفتيش نفسك ثم المرور من جديد " (1).

وما بين الحدود المصرية والفلسطينية منطقة غرق، خطر يهدد العابرين حال السماح لهم بالعبور، حيث الانتظار والقلق، فتبدو مساحة الفصل المكاني وكأنها أماكن ملغومة بفوضى الترقب وانتظار المجهول، فكأن الأماكن تتوالد في الطريق صحار شوكية تجرح القلب والتفكير، تستهلك قوة الصبر، تغتال الزمان والمكان " أخيرًا تعبر، لأنهم أبلغوا أنهم سيقبلون ثلاثمائة قادم. تنحشر بين الثلاثمائة، من أصل ثلاثة آلاف تذهبُ بجواز سفرك وتختمه لدى الشرطة المصرية بخاتم الخروج. أنت الآن رسمياً خرجت من مصر، لكن انتظارك في ساحة الباصات والذي قد

(1) زياد عبد الفتاح: المعبر، دار الهلال ، 2002، 7.

يمتد إلى ما شاء الله، يبقيك في مصر، فما دام الخروج لم يسلمك إلى المعبر الفلسطيني، الذي يديره جنود ومجندات، فإنك لم تغادر بعد "[1].

هكذا يجسد عبد الفتاح اغتيال الكيان العربي، فلم تكن الأماكن قبل الاحتلال البغيض مكبلة كل هذا التكبيل، تبدو أجزاء المكان كأعضاء مبتورة من جسد الأرض العربية، معادلة صعبة يخوضها الفلسطيني كل يوم، آملاً بحل " ما أنت فيه ليس كذلك فأنت مازلت فوق الأرض المصرية على الرغم من خروجك من الجوازات، ثم أنت لست في أرض فلسطينية، فأنت لم تدخل بعد ! الأمرُ معقد أكثر، فإنك حتى تَصل الأرض الفلسطينية تحتاج ليس فقط إلى إذن وتفتيش واستعراض تكنولوجيا أمن لا يحتاجها أي أمن، وإنما يتطلب الأمر فوق ذلك إجراءات تحول حياتك إلى لعنة لا توصف "[2].

هذه الإجراءات القمعية، هي جلسة التعارف الأولى في قماقم التحقيق الإسرائيلية، لكنها تمشي، ومن قلب مكان مختنق بأجوائه الجهنمية، والممارسات التعسفية.

أما الزمان، فيبدو صارم الملامح، مقطب الحاجبين، يشتعل من سخونة المكان واختناق الباصات " أخيرًا.. في المعبر.. تنحشر في الحافلة الممتلئة عن آخرها. ثم تأتي حالات جديدة وطارئة.. كبار سن ومرضى، وأحيانًا ممثلون من الدرجة الثالثة يتقمصون المرض، ولا تجد لنفسك متنفسًا في ذلك الجو الضارب في سخونة هائلة. تتحرك الحافلة رويدًا رويدًا حتى تصل إلى ما قبل الحاجز.

سائق الحافلة يعرف واجباته جيدًا، يحفظ التعليمات فلا يغفل واحدة قد تعيده من حيث أتى: أبواب الحافلة مغلقة تمامًا ولابد أن تظل كذلك، ولو استمر الانتظار ساعة أو ساعاتٍ "[3] .

أما الأمتار الباقية، فلعنة تتأهب على أرجل، تنتظر الانطلاق بأي لحظة وقوع خطأ "عبور الأمتار الباقية والتي تفصلك عن حرية نسبية، محكومة بنزوة مسؤول للأمن مستورد من بولندا أو النرويج، أو حتى بتقرير شرطية من السفارديم حديثة السن والخبرة، اشتبهَتْ بشيء على بعد خمسين مترًا من الحافلة! "[4] .

يبدو المكان كمن لعب الخمر برأسه، ففقد توازنه، سكر من قذارتهم، وبدأت معدته تغالب القيء؛ لتلفظ سمًّا لعينًا .

وتضيق دائرة المكان مرة تلو المرة؛ لتصيبها رجفة قيء أخرى، تتمالك وتقف في مواجهة اللعنة التي حلت بها منذ زحفوا كثعبان ينفث سمه في كل شيء.

---

(1) زياد عبد الفتاح: المعبر 9.

(2) السابق 10.

(3) السابق 14 .

(4) السابق 14 .

حال المكان كأصحابه، ثائرً، حائر، وعاجز في ذات الوقت، منذ جاءت أوسلو، أصابه المرض العضال، أما الشعب، فعابر إلى المجهول " في الطريق من دير البلح إلى خانيونس، تضطر إلى سلوك طريق جانبي، الشارع الرئيس... أثناء انعطافك بسيارة المرسيدس "سبعة ركاب"، أو بسيارتك الخاصة التي لابد أن تكون إلى جانبك فيها، مرافق أو مرافقة حتى لا تكون انتحاريًا: تتوقف، تصطف في طابور محكم.

أقل خطأ فيه يعرضك لموت محتمل أو محقق. تظل تقترب، مسافة استدارة عجلة واحدة ثم تتوقف. أمامك يمني، وآخر من الفلاشا، وثالث من روسيًا "[1].

يشحذ عبد الفتاح المكان بشحنات عاطفية وفكرية، لحظة اشتعال الحقيقة واختناقه بالغضب، فيتقدم وئيدًا كمسافرٍ يتحاشى لهب نيرانهم المدمر، حيث يتآمرون على سكينة المكان، ويحاولون خمد أنفاس الزمان التي تعالى صوتها، وزادت حرارتها مع قدومهم، يمتطون دباباتهم المصفحة، فتسري في المكان رائحة عفونتهم، ويقبلون وهم يخفون جبنهم خلف نظرات تشتعل بالترقب " فوق رؤوسهم خوذات ويرتدون سترات واقية من الرصاص، وحديد الدبابة مصفح فلا يهتز إلاّ أمام الآر. بي. جي... ينتظر سائق المرسيدس وعيناه معلقتان ببرج الدبابة، لابد أن يكون بصرك خارقًا ودقيقًا، فإذا تلكأت وإذا لم تتحرك، حين يشار إليك بالبنان من جندي يمضغ لبانًا، فقد تتعرض للقتل – عن يمينك وعن شمالك ثمة أرض مفتوحة، هنا كانت صفصفات تتيه بارتفاعها وهناك نخيل وأعناب وأشجار تين وزيتون"[2] .

تبدو عدسات الروائي مسلطة من كل اتجاه، الأرض، السماء، الجنود، السيارات، ثم الشجر الذي اغتالوا براءته، والذي يحاور المكان، فيروي عليه كيف تعرض للاغتصاب مهددًا بالسلاح، وعلى مرأى عالم مقهور، يتصعلك ضعيفه أمام قويه، ويتيه طواغيته أمام ضعفائه، المكان محاور جيد ومثقف، رغم كل ما أصابه، وهو سياسيٌّ محترف، يستوعب اللحظة،يترجمها بكل اللغات، ويشرحها بكل المواصفات والألوان، أما أصوات الرعب.. فلا يقلدها، وإنما ينقلها حية ومباشرة عبر أثير هوائه الغاضب، وينقل أصوات الجرافات وهي تمضغ نبات الأرض، رغم مرار طعمها في حلوقهم " كانت قطوف البلح الأخضر تتدلى من أعلى شرفات النخل الباسق. الآن ليس هناك قطوف ولا نخيل ولا أعناب، جرّفوها أو " حلقوا لها ذقنها " مثلما هو تعبير الجنود، الأمن يعني أن لا يقف في وجوههم عائق يحجب الرؤية. ولو كان العائق أرزاقًا وأرواحًا وبشرًا يمتلئون بالخير والحب. أمامك مشهد مهما تبدّى لك مدهشًا وساحرًا ويستعصي على الأذى أو الإساءة، أصبح الآن جردًا وقاعًا صفصفًا" [3].

---

[1] زياد عبد الفتاح: المعبر 16.

[2] السابق 17.

[3] السابق 17.

# الفصل الثالث

# اللغة وسماتها الفنية

## اللغة وسماتها الفنية

تتردد في استخدامات القدماء والمحدثين من أهل اللغة والأدب مصطلحات متعددة منها: اللغة، اللهجة، اللسان، الفصحى، لغة العوام، العامية، ثم اصطلاح ما يُسمى بالفصحى الراقية، الصحيحة، المذمومة، اللغة المصاحبة.

اختلف علماء اللغة في ترجيح كون اللغة العربية لغة واحدة، أم أنها تتفرع إلى عدة لغات، يجمعها الأصل الواحد.

وهذه القضايا ليست مستجدة في ساحة النقد اللغوي والأدبي، كما طرحت قضايا أخرى، اختلف حولها القدماء والمحدثون، وقد اجتهد كل فريق في زمنه في تتبع ونشوء الظاهرة، ومحاولة فرض الفروض الفلسفية والمنطقية، معتمدين في ذلك على ما توفر لديهم من أدلة، تؤكد أو تنفي صحة الافتراضات، أو النظريات، فهناك مَنْ افترض بأن العربية لغة واحدة، فكيف إذن "نشأت تلك اللغة الواحدة؟ وكيف تفرّعت؟ ومتى؟ وأين؟
– وإذا كانت اللغة العربية الفصحى قد نشأت من تلك اللهجات المتعددة التي كانت سائدة في الصحراء العربية، في حقبة موغلة في القدم. فما أصل هذه اللهجات؟ ومتى تشكلت من جديد لغة واحدة؟"[(1)] .

إنّ ما اصطلح عليه العلماء من تعريف للغة، يُدلّل على أنها ذات مستويات صوتية، وصرفية، وتركيبية يعبر بها كل قوم عن مراميهم، إضافة إلى أنها تخضع للتغيير والتطور، ومن هنا، فقد يؤدي "تراكم الانحرافات في الصوت، والبنية، والعبارة، والمعنى، إلى تفرّع اللغة الواحدة إلى لغات عدة، تشترك في خصائص كثيرة، ولكنّ كل واحدة منها تمتاز من شقيقاتها بمميزات عدة، تحدِّد خصائصها، وتعطيها هُويتها"[(2)].

وبالنسبة إلى اللهجة، فقد طرح كتاب العين معانٍ متعددة لها، فهي "طَرَفُ اللسان، ويُقال: جرس الكلام،ويُقال: فصيح اللَّهْجَةَ (واللَهَجة وهي لغته التي جُبِلَ عليها فاعتادها، ونشأ عليها"[(3)].

يبدو وجود تداخل بين تعريف هوية اللغة واللهجة، إلاّ أن الباحثة ستعتمد مصطلحي اللغة واللهجة باعتبارهما متقاربا الدلالة، وفق ما يتداوله أكثر علماء اللغة، وستركز بدورها، بعيدًا عن هذه الخلافات على دراسة ما تحققه اللغة – اللهجة – على تنوع مستوياتها، ضمن خطابات فلسطينية متنوعة.

---

(1) عصام نور الدين: محاضرات في فقه اللغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، 74.
(2) السابق 71.
(3) الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، المجلد الرابع، ط1، دار الكتب العلمية، 2003، 104.

هذا، وقد تعاقب ظهور نظريات لغوية، بعضها يطالب بإقحام العامية ضمن لغة السرد الروائي، وبعضها الآخر يركز على اللغة الفصحى، وكلا الفريقين له منطقه الخاص، الذي يقدم خلاله مزايا رؤيته.

وخلال ذلك، ظهرت آراءٌ "تطالب بعدم العناية باللغة، أي بتحقير شأنها في الكتابة الأدبية بعامة، والكتابة الروائية بخاصة، وذلك بادعاء أنها تثقل كاهل المتن الأدبي فَيَنُـوءُ ولا يخـفُ، ويُرْوِدُ ولا يركض. ويود هؤلاء الأعِيِيَاءُ أن تكون هذه اللغة مجـرد أداة، مثلها مثـل الأدوات الأخرى من المكونات السردية الأخرى: من دون امتياز.. إنهم نادوا بأن لا تسود اللغـة، أي لا تسود أناقتها، ولا تشكيلاتها الشعرية التي تنهض لوحاتٍ فنية لا شيء فيها غير جمـال اللغـة، وعطائِها الثَرّ" [1].

وفي الجانب المعاكس، هناك من يرى في لغة الخطاب الروائي القـدرة علـى اختـراق "نقاوة اللغة وخلوصها ومعايير فصاحتها القديمة التي أرستها قواعد البلاغة التقليديـة، ذلـك لأن الرواية جنس أدبي هجين، تتفتح فيه اللغات كما تلتقي في جسده سلالات المحكي ولغاته بكل لغط الشوارع ومظاهر التعبير الاجتماعي اللغوية، لأنها تعبير عن شخصيات متمرسـة فـي التربـة المجتمعية" [2] .

وحيال ذلك، يحقّ التساؤل:

هل اللغة العربية الفصحى قادرةٌ على استيعاب حساسية العصر الذي يُكتب عنه؟ وهـل هي كمادةٍ من مواد تراث العرب الفكري والأدبي، قادرة على تطويـع نظريـات ومـصطلحات الغرب، أم أنها تكشف عن عجزها؟ أم هو عجز في قدرات من يحاكمونها؟ ثـم "هـل العربيـة صالحة لأداء المفاهيم العلمية والفلسفية المعاصرة؟ بل هل العربية ما فتئت لغـة حيـة يمكنهـا التعبير عن كل مدلول نظري أو تطبيقي من المدلولات الحديثة؟"[3].

لا شك أن اللغة كظاهرة اجتماعية تحتاج إلى "تقويمها ومعرفة مـستوياتها، كمـا تقـوّم الأعراف والتقاليد والأديان... فيرصد انحرافها واستقامتها وتشوهها، ويحكم على كل بما يستحقه من الاستحسان والاستهجان بمقاييس أهله خاصة، والمقاييس الموضوعية عامة"[4].

يرى بارت حيال ذلك بأن" القصة نظام لغوي يعكس من خلفه نظام ثقافـة الأمـة التـي أبدعتها وحضارتها. فالأوديسة لغة يدل نظامها على نظام ثقافة الأمة التي أبدعتها، وألـف ليلـة

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية 296.

[2] صنع الله إبراهيم وآخرون: ملتقى الروائيين العرب الأول 78.

[3] من قضايا اللغة العربية المعاصرة: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1990، 140.

[4] فخر الدين قباوة: تطور مشكلة الفصاحة، ط1، دار الفكر، دمشق، 1999، 38.

وليلة لغة، وفاوست لغة... وحي بين يقظان، والشيخ والبحر، والحرب والسلام، وغير ذلك من الأعمال العملاقة، إنها كانت لغات يعكس نظامها نظام ثقافة الأمم التي أبدعتها وحضاراتها" [1].

ومع ما يعترض اللغة العربية الفصحى من عوائق، كقضية التعدد الاصطلاحي، وازدواجية اللغة بين المكتوب والمقول، وتهجين الفصحى باللهجات العامية، وقف الروائيون في مفترق الطرق بين ما هو حداثي، وتراثي، وبين نقاوة الفصحى، أو تهجينها، ووسط ذلك كله ليس من جهود تقي اللغة من تخبط أهلها، سوى محاولات فردية مخلصة لا ترقى إلى واقعية التنفيذ الشمولي.

ولكون اللغة قاسم مشترك لأجناس أدبية متعددة، يأتي الخطاب الروائي أحد هذه الأجناس التي تشكل اللغة مخزونه الثقافي، والذي "يتكلَّسُ أو يموت إذا عُزل عن اللسان من جهة، وعن الثقافات الأخرى من جهة ثانية. وأعني باللسان: المنطوق المحلّي الحي، الحامل لعناصرَ من التجربة المعيشة ولحشدٍ من الدلالات المحسوسة والمرئية غير المستقرة، بعدُ، في لغة، والقابلة، باستمرار،لرفعها إلى صياغة تعتني بها اللغةُ لتتجدَّد وتستمر في الحياة وأعني بالثقافات الأخرى: المكتوب الذي يشمل التراث الكوني بما فيه تراثُ لغتنا نفسها" [2].

وعليه، فالخطاب الروائي باعتباره جنسًا لغويًا، لا بد أن يعكس لغة المبدع ورؤيته ، بل وهويته القومية ، ودلالالتها الثقافية والحضارية على اتصال أزمانها، فلغة الخطاب الروائي "تبدو في الأعم الأغلب، أميل إلى تفضيل اللغة القادرة على النهوض بمهمة التوصيل .. لغة التواصل التلقائي، حيث تكون مهمة الكلمات أن تنهض – إلى حد كبير – بدور أداة نقل التجارب والأفكار إلى القارئ خلال العالم القصصي"[3].

إذن فثمة فروق في اتجاهات المبدعين اللغوية، بل ولدى المبدع نفسه، فهناك " عوامل شديدة التعقيد تسهم في ذلك على نحو ما نرى في التنوع الدلالي، فهناك المعنى الصريح المباشر أو الإشاري التقريري، وهناك المعنى الضمني البعيد.. حيث نجد فكرة معينة تبدو واردة تستدعيها لفظة أو تقترن بتلك اللفظة فضلاً عن معناها المباشر. كما أن من هذه العوامل مستويات الخطاب اللغوي، وإيقاع الجمل، وأصوات اللاشعور، وضروب المغايرة في التركيب النحوي وبناء الجملة "[4].

---

[1] رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياش، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1993، 7-8.

[2] يمنى العيد: فن الرواية العربية 54.

[3] روجر ب- هينكل : قراءة الرواية 229-230.

[4] السابق 229.

هذا، ويبقى السلوك اللغوي للمبدع "حرًّا في درجة الخضوع لتلك السلطة، وفي اختيار أسلوب لغته . والروائي بدوره يخضع لسلطة الرواية بصفتها جنسًا أدبيًا تفرض بداية التوصيل ، ولكن الروائي يفلت من تقريرية اللغة- لا أعني في العمل كله-إلى شاعريتها، ويتجاوز البعد التواصلي إلى الجمالي (الشعري) فاللغة في الرواية العربية الحداثية لها تحليقاتها الشعرية المختلفة" [1].

وكلما تمكن المبدع العربي من التعامل مع اللغة كملمح تراثي غرّ، فإنه يطوعها لأن "تخلق أفقًا جديدًا للتراث .. تفتح كوى نطل منها، نتعامل ونتذوق من خلال هذا التراث.. وهذه الأعمال التي تتناول التراث بهذه الكيفيات، لا يجب قراءتها على نحو ما تقرأ به كل الكتابات، بل يجب تأملها للتعرف على مذاقها الخاص وما وراءه، ولاكتشاف هذا الخيط الدقيق الذي يصل بين الحاضر وبين الماضي"[2].

وما بين التراث والتجديد ، والواقع التسجيلي والخيال المنطلق، والفصحى والعامية ، أفرزت أعمال المبدعين أنماطًا لغوية متعددة الاتجاهات ، فالتازي -على سبيل المثال- يعتبر تلقيح الفصحى ، ضرورة لخوض مجال العالمية ، ولا يتأتى ذلك إلا بتخليصها " من تركه القيم الأدبية الماضوية ، ومحاولة الدخول في اللغة التي تحتوي كل اللغات ، مادام المفهوم الحداثي للنص الروائي يجعل منه أفقًا مفتوحًا على الواقع والتوقعات ، وتجاوز الوقائع التاريخية مع الوقائع المتخيلة، والشفوي مع المكتوب، والبصري مع الموصوفات الشهية" [3].

ويعتبر التفاف الخطاب القومي حول لغة واحدة " يكبلنا بأغلال سلاسة اللغة ونقاوتها، ومازال يعوق الخصوصية التي يمكن أن تحظى بها الرواية ، كتعبير أدبي"[4].

وعليه ، فدراسة لغة الخطاب الروائي تسير في اتجاهين:

أحدهما تمثله لغة الفصاحة الأقرب إلى لغة الشعر،والآخر تمثله العامية بلهجاتها المختلفة.

## 1- اللغة الشعرية:

سبق الحديث عن اختلاف النقاد في تحديد ملامح الشعرية، وقد جاء اقترانها بالشعر في بداياتها الأولى إلى أن اقتحم هذا المصطلح مجال النثر، فأطلقه البعض على اللغة المجازية الإيحائية المقتربة من لغة الشعر، وبدأ يأخذ أبعادًا جديدة من خلال ارتباطه بالأدب بشكل عام، وبالعملية السردية بشكل خاص من حيث أسلوب بناء وعرض الخطاب الروائي، بما فيه اللغة ، وبدأت تظهر تسميات متعددة منها:شعرية اللغة،شعرية السرد؛ ولكن هل للشعرية جذور تاريخية؟

---

[1] ناصر يعقوب : اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية 88-89.

[2] ربيع الصبروت : اللغة والتراث في القصة والرواية 55.

[3] صنع الله إبراهيم وآخرون : ملتقى الروائيين العرب 79.

[4] السابق 79.

رغم تعدد مفاهيم الشعرية كفرعٍ معرفي حداثي " إلاّ أن لها تاريخًا طـويلاً . والتفكيـر النظري في الأدب يبدو متلازمًا مع الأدب ذاته، ويمكن أن يفسر هذا بميل النص الأدبي ليكـون موضوعًا لذاته" [1].

وهناك من يرى بأن تفريق ابن رشد – في الأدب العربي القديم – بين الشعر المـوزون المقفى ، وبين القول الشعري الخالي من الوزن والقافية، يقترب من تحديد مفهوم الـشعرية فـي بعض وجوهها عند رومان ياكوبسن، والتي تتأتى من خلال الإجابة عن السؤال:

"ما الذي يجعل أثرًا ما، أثرًا فنيًا؟ وعند جان كوهن في كمية الإنزياحات:

فالجناسات، والاستعارات، والكنايات، والصور، والمفارقة، والإيقـاع، والتـوازي، والتخييـل، واستخدام تيار الوعي (المونولوج) ..الخ. مما ينتسب إلى المكونات والملامح الشعرية، تـشترك فيها، جميعًا، الخطابات الأخرى غير الشعرية/ أي النثرية" [2].

إضافة إلى أن تمييزه بين الشعر والقول الشعري، جاء متفقًا مع القول بأن "فـي الـشعر ظلٌ من النثر. وفي النثر ظل من الشعر. وبأختصار لم يعد مجال عمل الـشعرية هـو الـشعر وحده، حسب مفهومه التقليدي المتوارث، بل الأدب كله منظومًا أو غير منظوم" [3].

كما يُدرج طودوروف الشعرية" ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات وتتخـذ الـدليل فـي مختلف تجلياته، موضوعًا لدراساتها. ثم يؤكد على صلة الأدب، من حيث هو خطـاب متميّـز، بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى مثل الخطابات الفلسفية والسياسية والدينية...ويـصهر كل ذلك في إطار المشروع الشعري العام: إنتاج علم الخطابات مهما تعدَّدت، وعلم شروط إنتاج المعنى مهما بدت متغيرة" [4].

ومن منطلق تأكيده على تكاملية الأدب مع الخطابات الأخرى يعرض مقطعًا من مقالـةٍ لهنري جيمس بعنوان: (فن التخييل)، ويقدم خلال ذلك، توجيهاته إلى الروائي الفطن كي يتجنـب التمييز بين تقانات الوصف والحوار، وبين الوصف والحدث الروائي بشكل قطعي؛ لأن ذلك يعد "تمييز مجرد من كل معنى وقليل الإفادة. فغالبًا ما يتحدث الناس عن هذه الأمور وكأنـه يوجـد تمييز واضح فيما بينها، وكأنها لا تتداخل في كل لحظة، وكأنها لا تتصل فيما بينها اتصالاً وثيقًا في مجهود شامل للتعبير"[5].

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ،1994، 20.

[2] فيصل دراج وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية 44.

[3] السابق 44 (وبأختصار) هنا خطأ لغوي، فالهمزة أول الكلمة (وصل)، لأنها مصدر سداسي.

[4] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شـكري المبخـوت ورجـاء بـن سـلامة، ط2، الـدار البيـضاء، 1990، 6.

[5] السابق 25.

ويأتي السؤال هنا:

هل للأزمة النفسية، وتناقضات التفكير المعاصر، وازدواجية الآراء، والرؤى المتوالدة من تغيرات العصر الذي نعيشه، دور في حدوث هذا التمازج الفكري والعاطفي بين الشعر وأدب الخطاب الروائي؟

يرى السعافين أن "رواية الحداثة جاءت تعبيرًا عن الأزمة النفسية العميقة في الذات المبدع وحيث يحتاج التعبير عنها لأدوات جديدة وأساليب جديدة ولغة جديدة، فحدث الاقتراب من الشعر المعني بالمشاعر والأحاسيس أكثر من اعتنائه بالأفكار والمفاهيم، وباتت اللغة الشعرية في الرواية هدفًا بحد ذاتها لكي تعكس بدقة وصدق اللحظة النفسية التي لا تستطيع اللغة العادية عكسها" [1].

وإن كانت اللغة الشعرية قادرة على تجسيد المشاعر والأفكار الإنسانية من قلب أزمة المبدع الروائي، إلا أن ذلك لا يعني بالضرورة أن تصبح اللغة الشعرية هدفًا مباشرًا في الرواية، كما أن التمازج بين لغة الشعر والنثر، لا يعني الثنائية الحرفية للغة؛ فذلك كفيل بتوريط لغة الخطاب بتقليد مصطنع يضيق النسق الفكري والبنائي للخطاب الروائي، بدلاً من إشعالهما بحيوية فكرية وطاقة إبداعية، تنسجم بين داخل المبدع وخارجه.

إضافة إلى ذلك، فهناك من يرى تحقق "بنية اللغة الشعرية في الرواية عبر عدد من المظاهر والتقنيات اللغوية، منها إيقاع التكرار، الذي ينشأ من تكرار ظاهرة صوتية في الرواية، تمتد على طول السرد، وتظهر بين الوقت والآخر لإعلان وجودها المستمر، والإبقاء على صلة السرد بالعلاقة المكررة" [2].

كما تلعب الاستعارة والتنويعات الصوتية والتركيبية دورًا فاعلاً في تقريب لغة الخطاب الروائي من الشعر، ويجعلها "لغة مشحونة من الداخل ومكتنزة بعناصرها الصوتية والدلالية والتركيبية، ولغة تتحدى النظرة التقليدية القائلة بأن للشعر لغته وللنثر لغته، مثبتة أن للنثر القدرة على امتلاك كل اللغات، فهو شكل يحتوي جميع الأشكال، وفن يستوعب الكثير من متعلقات الفنون الأخرى، ولا يقف عند حد في ثورته التوسعية الطامحة والمتجددة دومًا" [3].

وللتعدد الصوتي دورٌ بارزٌ في تفعيل العملية السردية وتعميق دلالاتها" فالروائي يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ليصير عمله بذلك أكثر

---

[1] إبراهيم السعافين وآخرون: الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية 74.

[2] عالية صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري 217.

[3] السابق 218.

عمقاً وقوة... وعملت الأصوات المتعددة واللغات على خلق نوع من التناغم بين الأصوات المتباينة. عندما تتفاعل لتشكل نصًا متماسكًا كالنسيج البولوفوني في الموسيقى" [1].

وفي ذات الوقت، يحقق صوت الراوي الملتبس في الخطاب، نوعًا من الشاعرية، وذلك بسبب التداخل "بين المفرد والمتعدد، والداخل والخارج، والمتماثل والمغاير بالنسبة للعالم القصصي في مقاطع يأتي التعبير فيها في لغة "شعرية" تجمع الرمز إلى الهوام تغيب أي علاقة فارقة أو أي عنصر حاسم في تأكيد هوية شخصية المتكلم" [2].

ثم، هناك ما يحققه التناص مع الفنون الأدبية الأخرى، وما يضيفه توليد المفارقات، والتنويع الأسلوبي في إثراء اللغة دلاليًا عبر ما يسمى بعملية التكثيف في مواقف معينة لمفردات أو تراكيب أو رموز تتكرر ربما بشكل واسع، أو أقل اتساعًا لشحن الدلالة التي أرادها، وخلال حقنها أسفل جلد الرموز الواردة، بما يضفي عواطف وانفعالات مؤيدة أو ساخرة تدعم المعنى، أو ضده، وتتلاعب بقدرات المتلقي الذهنية، وتدفع رغبته تجاه مشاهد مخصوصة أرادها ليستجمع طاقاته، ويستحضره شخصيةً فاعلة ضمن خطابه الروائي.

وكلما تمكن المؤلف من تطويع لغة حية؛ محرضة أو مؤيدة، جاءت لغته باعثة للحياة في شخوص الخطاب وتقاناته الأخرى، وجاء الخطاب بدوره مغريًا بالمواصلة، قادرًا على التأثير أو التغيير في وعي المتلقي، ومستواه الفكري والعاطفي، كما تُسهم اللغة التهكمية مع أساليب الاستفهام والتشفير؛ لتكون "نقيضا مضادًا للموضوع المقدم؛ فالإيحاءات الداخلية التي تتخلل لغة النص قد تتعارض بالفعل مع الأثر الذي تتوقع أن تمنحه الشخصية أو الحدث" [3].

وهذا بدوره يحقق للغة أبعادًا جمالية تولد ضمن أنساقها اللغوية؛ لتتساوق من ثمَّ مع مكونات الخطاب الروائي حيث "الدلالات الاجتماعية والأفكار المتغلغلة في مكونات الرواية (من شخصيات وزمان ومكان وحدث وسرد). وقد تتطلب بعض الأعمال الروائية كثافة شعرية أكثر دفقًا من غيرها لتستطيع أن تكون أكثر اكتمالاً وإمتاعًا في ثيمات بعينها، وفي مقاطع معينة من العمل الروائي، ولكن من الراجح أن الشعرية تتبدى أشد تعقيدا في الدلالات والأفكار والقيم والعلاقات التي تعقدها الرواية بينها وبين العالم الخارجي، وفي رؤيتها للإنسان والحياة والوجود" [4].

وللرأي الذي يركز على دور الاستعارة تحديدًا، في الارتقاء بلغة النثر إلى الشعر، فمما لا شك فيه، أن ذلك يغفل دور مكونات أخرى تسهم في تشكيل التصوير الفني للغة الشعرية، إلى

---

(1) عالية صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري 210.

(2) السابق 224.

(3) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية 244.

(4) نورة آل سعد: أصوات الصمت 53.

جانب ما للحوار والوصف من دورٍ في تأسيس ونثر الصور الشعرية؛ لتجمع ما بين الذاتي والخارجي، والعاطفة والخيال؛ ولتحرك من ثم دلالات لا متناهية من التصورات التي تمكن المتلقي من التطواف ضمن الممكن، والمحجوب، وبما يُكسب الشعرية ملامح إنسانية وفكرية ذات امتداد وعمق" فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلات الوضعية، فهو يعتمد إلى الانتقال مما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة" [1].

هذا الرأي يخلق من معطيات الصورة ما يجعل "العالم المحسوس في مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن اغفاله من الصور النفسية والعقلية"[2].

غير أن عملية الانتقال هذه، قد تحدث بشكل عكسي، على اعتبار من يرى الصورة الفنية شيئًا غير منظور، وهذا الرأي يقترب من توجه نقدي قديم يرى "أن الصور الأدبية ليست شيئاً منظورًا مثلما يحدث في فن الرسم، بل هي على العكس من ذلك تحتاج لمجهود خيالي كبير حتى تصبح بصرية"[3].

ومن جانب آخر، فتطور مفهوم الصورة الشعرية ينازعها رأي قديم "يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزًا"[4].

وبهذا الصدد، يُلمس تحرر أسلوب ولغة القرآن من صرامة المناهج النقدية على تنوعها، حيث تجتمع فيه الصور المحسوسة، والمتخيلة في رحلة انتشار وتجدد الدلالات النفسية والذهنية، وبشكل أوضح "فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخييل ...وكثيرًا ما يشترك الوصف، والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من الصور، تتملاها العين والأذن، والحس والخيال، والفكر والوجدان" [5].

وما بين لغة الإشارة، والتلميح، والإدهاش، وعبر اختراق حدود الزمان والمكان، تشتعل فيه مكامن الجمال، ومشاعل الرغبة والرفض، أو الرضا والنفور، ضمن تصوير يجمع الحياة من خلال الحواس تارة؛ ومن قلب الخيال والزمكانية المتحركة في أكثر من اتجاه، تارة أخرى، مما يُدلّل على أن اللغة الشعرية ليست وقفًا على الشعر، فعند عتبات لغة القرآن الكريم، تتكسر نظريات التأريخيين والشكلانيين، وغيرهم.

---

(1) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي، الأردن، 2003، 58.

(2) على البطل: الصورة في الشعر العربي، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983، 30.

(3) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، 467.

(4) علي البطل: الصورة في الشعر العربي 15.

(5) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ط17، دار الشروق، القاهرة، 2004، 36.

إذن، فالعلاقة بين القديم والحديث، لا تلغي جهود كل فريق في زمنه وظروفه، حيث إن المكونات اللغوية لأي عملٍ شعري أو نثري، لا تخرج عن ثنائية الشكل والمضمون، ويقترب من هذا الرأي، ما اعتمده سيد قطب خلال تطبيقه لنظرية التصوير الفني على القرآن الكريم، وإن كانت بدورها، لا تشكل أساسًا خالصًا في التعبير عن مكامن الجمال فيه.

ويتجسد المضمون " من خلال الصورة الفنية، أو العمل الأدبي، ولكن الأفكار والأخيلة في ذلك العمل لا تقف عند حد الاستسلام للخواطر، أو التفكير الفردي معزولاً عما حوله"[1].

وكما يتمتع الشعر بطاقات إيحائية، وقدرة لغوية على التعبير عن منابع الجمال النفسية والفكرية، وحيث بدأ السرد الروائي يتخطى حدود نظريات التجنيس الأدبي، وتسلط البلاغة والبديع؛ فقد بدأت الخطابات الروائية الحديثة تنهض بمسئولية التنويع والتجديد، والميل إلى التجريد والتكثيف الدلالي، من خلال اللغة الشعرية.

وتتوسم الشعرية في اللغة الفصحى، قدرتها على النهوض بأعبائها، كما يبدو أنها تنتسب إليها انتساب الدم المتدفق من شريان الحياة ، فما هي عوامل تميز الفصحى بقدرتها على القيام بالمهام المتعددة للخطاب الروائي؟

هناك من يقسم المستويات اللهجية العربية إلى "الصحيح والفصيح والأفصح وما دون ذلك فهو ضعيف، أو رديء، أو عامي سقيم، قد يدون ويدرس، ولكنه لا يجوز أن يساوى باللسان العربي المبين" [2].

وعليه، فالفصحى البعيدة عن وحشي الألفاظ وتعقيدات التراكيب، تتجلى طيِّعة متجددة الدلالة، قادرة على التحرك في مجاهل التخييل، كما أنها لغة غنية بتعبيراتها وقدراتها على تصوير العواطف والأفكار، وبمستويات متعددة، تجمع بين البساطة والرقي البلاغي، إضافة إلى أنها لغة "محافظة، عاشت قرونًا بعد قرون، وانتشرت في بقاع بعد بقاع، وهي تلازم قوانينها التعبيرية والمعجمية والإعرابية والصرفية، في مستويات العلوم والآداب.

حتى إن شعر الجاهلية ما زال يدرس في كل قسم للعربية من جامعة، وإن ما يذاع بالعربية في أقصى المشرق يفهمه عرب المغرب وكل من درس العربية الفصحى"[3].

ويدحض قباوة دعوات من يسعون إلى تهجين الفصحى بادعاء صعوبتها أمام تعدد مستويات القراء، ولا تنجم تلك الإدعاءات حسب زعمه إلا عن "عقدة النقص، يتخبط فيها من لم

---

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د. ط، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، 295.

[2] فخر الدين قباوة: تطور مشكلة الفصاحة 40.

[3] السابق 41.

يستطع إتقان السديد القويم من العربية، ومن لم يفهم مقاصد علماء اللغة، حين ميزوا بين قيم اللهجات وحقها في الدراسة والحياة، ومن ليس له لغة تليدة ذات تاريخ عريق"[1].

ومثلما تميز القرآن بلغته الفصحى، التي جمعت بين البلاغة والإفهام، وفي كل زمان ومكان، فهي لا شك قادرة على النهوض بأعباء السرد الروائي الحديث، تمتد؛ لتتزود من تاريخ وثقافة العرب من جانب، وتجبل كل جديد في مسامات جلدها؛ لتخلق من ثم كائنًا حيًّا متجدد العطاء.

## 2 – العامية وديناميكية الخطاب الروائي:

وامتدادًا تكامليًا لما سبق تناوله عن دور الفصحى في تأسيس الشعرية اللغوية، فإن للعامية دورًا كذلك، وينقسم دعاتها بين مؤيد للعامية الصرفة، ومدافع عن وجود لغة مصاحبة تتوسط الفصحى والعامية، ويلتمسون دليلهم، من اعتبار اللهجات العامية قوام الحياة المعاصرة، فمنها تستمد الخطابات الروائية موضوعاتها ورؤاها، وأن الالتزام بضوابط الفصحى يغلّفها بالجمود أو الغموض، ويصرفها عن مواكبة التطورات الحداثية في مناحيها المتعددة، كما يعد الطاهر ميلة اللجوء إلى استعمال الكلمات الدخيلة والعامية "ظاهرة عامة في الأدب الحديث عربيًا كان أم أجنبيا، إذ يلجأ الأدباء أحيانا إلى استعمال الكلمات العامية التي تتفرد بها منطقة معينة دون غيرها، وتفتقر إليها في الوقت نفسه اللغة المشتركة. فاللجوء إلى استعمال مثل هذه الكلمات، هو في رأينا إثراء للمعجم العام في تلك اللغة، باعتبارها تعبر عن مفاهيم وتصورات خاصة"[2].

وعليه، فلا زالت "جسور التواصل والتلاقي لم تتقطع بين الفصحى والعامية منذ قديم الزمن مما أكسبها الحياة والنماء ووسائل الدفاع الذاتية"[3].

وقد خلص أهل الاختصاص، بأن البيئة في العصر الجاهلي "عاشت فيها لهجات مختلفة ولكنها سرعان ما توحدت على أعلى مستوى أي على المستوى الأدبي في لغة قريش التي استأثرت ميادين الأدب شعره وخطابه"[4].

وعليه.. إلى أي مدى يقترب تطور اللهجات العامية المستعملة من الفصحى؟ وما عوامل هذا التطور؟ وما أهميته؟

يذهب أصحاب هذا الرأي بأن شيوع هذه الظاهرة، ينأى عن اعتبارها بدعة، فهي "ظاهرة موجودة في اللغة الحية الراقية...حيث تبين أن مستويات العامية في المجموعات الفرنسية،

---

(1) فخر الدين قباوة: تطور مشكلة الفصاحة 38.

(2) اللغة العربية، دورية، العدد الثاني، الجزائر، 1999، 127. وقد تكون الألفاظ الدخيلة من الألفاظ التركية، أو القبطية، أو الفارسية، مما يسميه العرب الأعجمية تمييزًا لها عن العربية. انظر علوم اللغة، المجلد السابع، العدد الثاني، 2004، 203.

(3) السابق 87.

(4) السابق 87.

والبريطانية وغيرها تختلف باختلاف المستويات الاقتصادية والثقافية... وأن أرقى درجات الفصحى يختلف باختلاف العصور وبقدرات المتمدرسين فيها، وبالنسبة إلى اللغة العربية فإن كثيرًا من الكلمات العامية المستعملة الآن ورثناها عن لهجات عربية قديمة"[1].

ومثلما تسهم عملية التقريب بين الفصحى والعامية في تصوير الحياة الثقافية للأمة العربية على تنوعها، واختلاف مشاربها، فهي تسهم في فك أسر اللغة من قيود صارمة، فرضتها محاصرة ضوابط اللغة لها من كل اتجاه، والتي تعسر عملية تطبيقها في الحياة الأدبية، ولا بأس من محاولات رفعها إلى مصاف اللغة العربية الفصحى بشكل مرن، يلائم المستوى التقاني المشكّل للخطابات الروائية الحداثية.

وتعتبر مواد التراث المستعملة في الخطابات الروائية الحداثية، مادة خصبة تمتزج ضمنها ألوان شتى من الأغاني، والمواويل، والقصص الشعبية، والحوارات التي تستعمل العامية وسيلتها في التعبير عن نفسها.

وبعيدًا عن التعصب، فلا يحبذ النظر إلى العامية "على أنها كلها انحراف عن اللغة الفصحى إن الألفاظ العامية إما أن تكون في الأصل ألفاظًا فصاحًا أصابها التغيير، بالتحريف أو القلب أو الإبدال، أو باستعمال بعض الألفاظ بمدلولات جديدة تخالف مدلولاتها الأصلية، أو بمخالفة ما قرره النحاة وما تعارف عليه اللغويون وما اتفق واللسان الغربي"[2].

وتحضر الشخصيات البسيطة متدثرة بلباس العامية؛ لتعبر من ثم عن وضعها الثقافي والاجتماعي، بل ربما تكون من فئات عمرية يناسبها التعبير عن نفسها بالعامية.

## 3- الخطاب الروائي الفلسطيني بين الفصحى والعامية :

ويلمس تنوعًا لغويًا في خطابات روائية فلسطينية، ارتقى بعضها إلى مستوى الفصاحة، وبعضها الآخر اعتمد العامية طريقه الفرعي، إلى جانب الفصحى الشرعية.

ففي "**بلاد البحر**" استثمر عوض تقانات لغوية متعددة، أكسبت خطابه إيقاعًا شعريًا متدفقًا، ومعطيات دلالية متنوعة، تنأى عن السطحية، كما يستشف غناؤه بتراكيب صوتية ومعجمية منسجمة مع سياق السرد، إضافة إلى توظيف حوار تكنيكي طارد للملل؛ لتفجير معطيات الخطاب الإبداعية، ورؤاه الساخرة، وبما يبعث الدفء في دماء السرد.

ويفجر عوض في مواقف أخرى، مفارقات فكاهية ساخنة ، تولد استجابات متناقضة، ودلالات قادرة على التجدد والتراسل مع حواس المتلقي؛ لتتساقط من ثم في وعيه، تضرّسه، أو

(1) اللغة العربية: العدد الثاني، 1999، 88.

(2) علوم اللغة: المجلد السابع، العدد الثاني، 2004، 203.

تطرّيه بمذاقٍ حسن، ففي إحدى حوارات أبي الفداء، وأحمد بن مسعود مع شاب صهيوني يعمل طبيبًا في إحدى المستوطنات، يتضح دور السخرية المغلفة بالغموض، إذ يأتي بأسلوب فكه، يكسوه الحزن، وتعلوه الخيبة "قال أبو الفداء: فماذا تريد يا موتي؟!

قال هذا: يجب ابتكار يهودية جديدة.

قال أبو الفداء: وما هي هذه اليهودية الجديدة.

قال موتي: ستعرفها في حينها أيها المؤرخ الذي تتظاهر بالأخلاق فيما تشارك أمراء جهلة في تدمير المدن وقتل الناس.

قال أبو الفداء: أنا أعرف هؤلاء المهووسين.

قال موتي: أنا أعرفكم أيضًا، إنكم تكرهوننا لأننا الأفضل والأرقى والأنقى..

قال أبو الفداء: لا تكمل يا هذا، أنا أعرف هذه المعزوفة ..ولكن ألا تعتقد أن أحمد بن مسعود هذا يحب هذه البلاد..لأنها بلاده "[1].

وتتصاعد وتيرة الحوار؛ لتشي بعلاقة كره متبادلة، تجسّد عنصرية الصهاينة، وغطرستهم المعلنة، إضافة على افتراءاتهم على أصحاب الأرض "قال موتي: ولماذا يحب هذه البلاد..هل معه توراة تثبت صلته بها؟

قلت: لا، ليس معي توراة.

قال: إذاً لا علاقة لك بهذه البلاد.

قلت: وكيف أحصل على التوراة هذه؟!

قال: هناك توراة واحدة، وهي معنا. نحن ميزة التاريخ ومعجزة السماء...

قال موتي: أريدكم أن تختفوا عن وجهي، ارحلوا من هنا...

قلت: يعطيك العافية!! وبعد ذلك..

قال: ليس هناك بعد . أتركوا لنا هذه البلاد واذهبوا للعيش في الصحراء. هذه هي بلادكم...

قلت: يعطيك العافية!! قل لي يا أبا الفداء، كيف أناقش مثل هذا؟!

وهل تستطيع اختصار هذه "النمرة"[2].

تسيطر على السرد الجمل الاستفهامية والتعجبية، والتوكيد اللفظي والمعنوي، مع استطالة الدلالة، مقابل اختصار الجمل والحوارات الدافئة، بشكلها الدرامي أو الكاريكاتوري، بما يسهم في إطالة زمنها النفسي، مقابل الحقيقي "كيف يمكن للحاكم أن يجعل من الجماهير نخبة.

---

(1) أحمد رفيق عوض: بلاد البحر 103.

(2) السابق 104/103.

- بإطاعة الله ومشاورته من حوله. سلطة الله فوق سلطة الحاكم، وسلطة الحاكم فوق سلطة الناس، وما بين الحاكم والناس أهل الحل والعقد.
- هذه ديمقراطية من نوع مختلف.
- إلى أين تأخذني يا أبا الفداء؟!
- إلى عكا..حيث هزم جدي صلاح الدين، وحيث انتصرت أنا .
- أنت أم الملك الأشرف!!
- لا فرق بيننا أيها الولد" [1].

كما يتضح ذلك من خلال حوارات ابن مسعود مع والده "لماذا تخرج في الناغرية يا والدي؟!

- ألا تسمع؟!
- ماذا أسمع.
- هل تسمع صوت الصراصير التي تجوح في الحقول.
- وما دخلنا نحن يا والدي؟!
- يا جاهل، إن صوتها هذا يؤنس الناس، والخراف الخائفة، والحمير الضالة...
- وما دخلنا نحن يا والدي؟!
- لنا دخل في ذلك، ألا نسمع ذلك نحن أيضا.." [2] .

ويلحظ تركيزه على الأفعال بصيغة الماضي والمضارع، عندما يتعلق الأمر بالأرض؛ ليكشف اللثام عن هوية الأرض وتاريخها الضارب في صخور التاريخ، مستشرفًا المستقبل بغموضٍ يشوبه الحذر وألم الحنين.

كما يحتفي الخطاب بسخرية تتدفق من كثافة الوصف، وحدّة المفارقة، إضافة إلى ما يعج به الخطاب من أنواع الحوارات اللاذعة، يرويها حضور عاطفي مضطرم، وحس إنساني متغلغل في مسامات اللغة، تتفلت منه تراكيب قاسية، أما الدلالات.. فتبرق وترعد في سماء الخطاب؛ لتجلو أمطارها آثار عفونة تنتشر في المجتمع الفلسطيني الذي أنهكته الحرب، والأيادي العابثة.

وخلال حواراته مع أبي الفداء، يعرض لطبيعة عمل راقصتين عربيتين، بسخرية تشوبها الفكاهة "أما الفنانة تحية كاريوكا فقد تميزت باختراع رقصة الشمعدان، وهناك من المحققين والباحثين والعلماء الثقات من يذكر أن مخترعة هذه الرقصة ما هي إلا الراقصة دلال، وهناك

---

[1] أحمد رفيق عوض: بلاد البحر 87.

[2] السابق 119.

من يقول أنها شفيقة القبطية، ولكن هذا الاختراع لم يسجل في كتاب جينيس للأرقـام القياسـية والاختراعات ذلك أن اسما عربيا واحدا لم يذكر في باب الاختراعات منذ خمسمئة عام" [1] .

فما وراء السطور، يخفي نقدًا لاذعًا لتواطؤ العقلية العربية مع الخمول، والتـسليم بأنهـا عقيم، تشبه الممالك الخاوية على عروشها، حيث ذهب مجدها، ولم يبق لها سوى الوقوف علـى الأطلال، وبكاء الديار، والرقص بأقدام حافية، تستجدي الرخيص من الأماني، وإرضاء شهريار العصر، فتحمي رقبتها من القطع.

وفي آخر رباعية السبعاوي "**أرض كنعان**"، تراوحت لغة السرد بين الفصحى والعاميـة؛ لتجسد خلال ذلك مشارب شتى من العادات والتقاليد الفلسطينية، لفترات متعـددة طالـت عهـد المماليك والأتراك؛ لتشرف من ثم على البدايات الأولى للهجرة اليهودية النكراء.

وفي "**رابع المستحيل**"، قدّم ملامح شعبية وافرة من المواويل والأغاني الشعبية، إضـافة إلى تطعيم السرد باللهجات الفلسطينية المحلية، وكلمات أعجمية، تذكّر بالعهد التركي المنصرم.

ومما جاء على لسان أبي التوفيق، يندب رفيقة عمره:

"رحل ولفي وأنا عالدار ضليت

صريع الهم والحسرات ضليت

نَشَدْتِ الموت من بعدو وضليت

وما غير الموت يجمعنا سوا "[2].

تمتزج هنا اللغة الفصحى، بالعامية المنزاحة عن الفصاحة بحركـات مـستجدة، مثالـه: "عالدار" ، بدلاً من "في الدار" ، "ضليت" ، بدلاً من "ظللتُ"، و "بعدو"، بدلاً من "بَعْدَهُ".

وتبدو لغة أبي التوفيق، وفق المستوى البيئي والثقافي لشخصيته، منسجمة مـع المتوقـع لمثل هذه الشخصية أن تأتي به، من ذلك، ما جاء في حواره مع ابنته إثر اكتشافه تورّط أبنائـه بسرقته طيلة فترة إغماءته، مستخدمًا خلاله كلمات تركية "تحامل أبو التوفيق على نفـسه حتـى استوى واقفًا:

– بره يا بزونكات ...يا أولاد الحرام ..سِكْتِر.

هتفت راضية:

- صلي عالنبي يابا.
- أنا مش أبوكي ..إنتو مش من ظهري...شوفوا من وين إمكو لقتطكوا تلقيط.

تنهدت وهي تغالب دموعها:

---

[1]أحمد رفيق عوض: بلاد البحر 80.

[2]عبد الكريم السبعاوي: رابع المستحيل 8.

- الله يرحمك يا أمة ويحسن إليكي.

أرعد أبو التوفيق:

- الله لا يحسن إليها ولا يرحم لها فشه" [1] .

وفي حوار آخر بينه وبين راضية – ابنته – تظهر لغتهما أقرب إلى العامية، منها إلى الفصحى، تشي باللهجة الفلسطينية الدارجة "ناداها جاهدًا أن يكون صوته دافئًا حنونًا:

- ليش مستعجلة يا أم محمد؟؟! ..لسه ما قعدناش مع بعض
- بدي أطل على حسين..اليوم جابولوا الفتاح المغربي..ويا عالم إيش قلهم..مسكين هالولد صارلو سنة ملقح على ظهرو..عين وصابتو.

قاطعها أبو التوفيق بلهجة مسترضية لم تتعودها منه:

- يكون زعلتي مني..كنت حمقان وفضفضت عن قلبي..هادي فشة خلق مش عداوة" [2].

وفي حفلة عشاء أقامها الملك فؤاد، على شرف الحاج أمين الحسيني، القائم بحملة التبرعات؛ لمصلحة أهل فلسطين، حاول الملك إفشالها بإيعاز من الانجليز، فجاء حواره معه مزيجًا من العربية العامية، والتركية"- مفتي أفندي..لجنة تبرعات موش تمام..الأمير محمد علي عقلو تراللي ..الشيخ بخيت أعور مجنون..أحمد شفيق باشا صفر..

تبرعات وأنا موجود؟؟!!..كم تتعشم أن تجمع؟..عشرة آلاف؟..عشرين ألف؟..أنا أعطيك مائة ألف جنيه..وبلاش الغاغة إللي إنتو عاملينها.." [3] .

وفي موضع آخر، يرتقي السبعاوي بلغة السرد، إلى الفصحى الراقية، يأتي ذلك على لسان خطيب جامع الاستقلال "تهدج صوت الخطيب..الشيخ عز الدين:

– جاء في الأنس الجليل لقاضي القضاة مجير الدين الحنبلي أن الناس اختلفوا في أول من بنى مسجد بيت المقدس..روى بعض العلماء أن أول من بناه الملائكة بأمر الله تعالى قبل خلق آدم بألفي عام..وكانوا يحجون إليه ..ومن العلماء من قال: أول من بنى بيت المقدس آدم عليه السلام ومنهم من قال: أسسه سام ابن نوح عليهما السلام وكان اسمه ملكي صادق الذي خضعت له ملوك الأرض.. وحجت إلى مسجده بشعوبها.." [4].

وتضج لغة الخطبة بالحكمة، مثلما تمتلئ حسًّا وطنيًّا، يرمي إلى إشعال فتيل الثورة ضد الإنجليز و أعوانهم، رغم ما لاقاه على أيديهم من تعنت، إلاّ أنها تتجاوز مستوى العامية، إلى طبقة المثقفين، ومن يُفترض تمكنهم من لباب اللغة، ثم هناك رحلة البحث عن الدلالات الغائرة،

---

[1] عبد الكريم السبعاوي: رابع المستحيل 11 .

[2] السابق 14.

[3] السابق 29.

[4] السابق 50 . كلمة ابن خطأ لغوي والصواب بدون ألف؛ لأنها وقعت بين علمين.

والتي تحتاج بدورها إلى جهد مُكْلِف لفك رموزها، إضافة إلى تأثر لغة الخطيب بمن سبقوه من حكام وقادة مسلمين "يا عباد الله الفتن قادمة كقطع الليل..وإنكم أضيع من الأيتام في مأدبة اللئام تغتصب بيوتكم وأراضيكم وتؤكل حقوقكم ..وتسلب أقواتكم وتنزع اللقمة من أفواه صغاركم ..ينقض عليكم الغاصبون مثل انقضاض الأكلة على قصاعها..فأين أنتم من هذا الظلم الفادح والخطب الجلل.." [1].

أمّا على مستوى ثقافة الإمام فثمة انسجامٍ بين لغته، ومستوى هذه الثقافة، كما أنه متمكن من ناحية اللغة، تتنازعها الألفاظ الصارمة، والدلالات الغائرة، والتغليف الثوري المستتكر للوضع السياسي المتأزم داخل فلسطين، بفعل عوامل التقسيم، والمؤامرات النشطة بين اليهود وحلفائهم، وبالرغم من ذلك ، فاللغة بعيدة عن كونها غامضة، أو عصية على الفهم.

وفي موضع آخر يجعل القرآن والحديث مرتَكَزَهُ؛ ليجمع بدوره بين الفصاحة والإفهام "قال تعالى (ونريد أن نمن على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين) صدق الله العظيم..

يا أهل حيفا..يا كل المسلمين في فلسطين..أين نخوتكم..أين إيمانكم..أين عروبتكم.. إن الصليبية الغربية والصهيونية اليهودية تريد ذبحكم والاستيلاء على بلادكم..كما ذبحوا الهنود الحمر في أمريكا..

يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم (إذا ديس شبر من أرض المسلمين فعلى المرأة أن تخرج للجهاد بغير إذن زوجها..وعلى الشاب أن يخرج بغير إذن أبيه)" [2].

تبدو لغة السبعاوي هنا مخاطبة حواس المتلقي دون وجل أو خجل، تطفو الدلالة على السطح، تتولى مهمة توصيل رسالة واضحة، لا تشفير فيها ولا مواربة، تخاطب الإحساس والضمير تارة، وتتواصل مع التفكير الرافض للاستيطان، بإشكالياته وملابساته تارة أخرى، تقدم ألفاظًا ممتلئة بالرفض والوعيد لكل من يجترئ على النيل من فلسطين وأهلها.

وحينما تينع الثمار، ويبلغ الاحتجاج أشده، باكتشاف تواطؤ الانجليز في عمليات تهريب السلاح إلى المستوطنات اليهودية، تضطرم اللغة بنيران الحدث؛ لتبدو ثائرة، تعلو وتهبط أنفاسها ضيقًا بما يحدث، تخرج الجماهير في مواجهة مع العدو من جانب، والمتمردين على الإضراب أمثال "مشعل" من جانب آخر، وتضطرب الصورة التخييلية في موقف الهجوم هذا؛ لتصهر حدود الخوف، مثلما صهر ذو القرنين زبر الحديد، فلا تنطفئ إلا بمعجزة إلهية، ونصر منتظر

---

[1] عبد الكريم السبعاوي: رابع المستحيل 50.

[2] السابق 65. وقوله تعالى " وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الأَرْضِ " من سورة القصص : آية 5.

"كانت المواجهة محطمة تمامًا..الحجاة تتهال على مشعل الذي احتمى بأحد الأعمدة داخل دكانه..والهتافات تشق عنان السماء:

سكر يا قليل الدين..

ضاعت منك فلسطين..

فلسطين بلادنا..

نفديها بأكبادنا..

سكر يا قليل الدين

بايع وطنك بالملايين"[1].

هذه النقلة اللغوية، تتسم بالحيوية، وتعبر عن اللهجة الفلسطينية المحببة دون حرج، تترجم مشاعر عامة، في موقف يعج بثورة الغضب .

وفي المقابل، فالعامة يهزجون بفرح اللقاء بالمفتي، بتعبير طلٍّ، يندي إشراقًا، ويضفي على الموقف ثراءً لغويًّا، وتشبيهات بلاغية تكتنفها البساطة؛ لكونها تخاطب الحواس دون تكلفٍ

"سيف الدين الحاج أمين

شمسك طلعت يافلسطين

حاج أمين ارتاح ارتاح

الأقصى مسيج بالأرواح

حاج أمين لا تعبس

بدك عسكر بنلبس

الحاج أمين قالها

القدس واحنا رجالها [2] .

ومما تتسم به لغة السبعاوي، السخرية المشوبة بالفكاهة، واللتان تسهمان بصورة كبيرة في تكثيف الدلالة، وإثارة دافعية المتلقي في طلب المزيد منها، وتتودد اللهجة الفلسطينية إلى ملكة التخييل؛ للحصول على متع فكرية ونفسية متجددة ، ومما جاء من حوار يشبه حوارات جحا الساخرة مع حماره؛ وهو هنا، بين أبي التوفيق وجمله "طول الصيف وإنت نايم..أكل ومرعى وقلة صنعة...إجا وقتك يا جمل المحامل..الزتون السنة طيس..ومقرطس على الشجر تقرطس..وإن شاء الله سنة خير وبركة..ربت على ساق الجمل الذي يغب علقته دون مبالاة.

---

[1] عبد الكريم السبعاوي: رابع المستحيل 54.

[2] السابق63.

مشوارنا طويل..إنت بتلف على طاحونة البد...وأنا بلف على طاحونة الهدار..ويا عالم مين يصل فينا آخر الطريق قبل رفيقو" [1].

وأثناء اجتماعات أربعة متطفلين في مدرسة الشيخ حسين، وحيث كانوا يتناقلون أخبار الحرب، إضافة إلى انتسابهم إلى دروس محو الأمية ليلاً، فقد جسّد السارد ذلك من خلال لغة عامية ساخرة، تظهر مستوى العقلية التي تتحكم بهم، والتي تقودهم إلى ما يصدر عنهم من مواضيع وآراء.

أحدهم – وهو عيد حمادة– يبدأ بتقديم رأيه في الحرب بلهجة مثيرة للضحك والاستخفاف

" – الحاج محمد هترر اتوعد رشاد الشوا.

نظروا إليه غير مصدقين..لكنه لم يتراجع بل أتحفهم بتفاصيل الخبر:

- الحاج محمد هترر قال بس قوات البانزر تصل غزة..بدي أعلق رشاد الشوا من رجليه..غزة البلد العاقلة اللي عمرو ما تقلب وراها صرارة..يبني فيها رشاد الشوا سينما..!!؟؟

علق شملخ باهتمام:

- هية الحكاية وصلت لهترر؟

رد عليه عيد حمادة بثقة:

- الحاج محمد هترر من يوم ما أسلم بالخفية..اتصل بآلة اسم الله..وما بتفوتو شاردة ولا واردة " [2].

يلاحظ كيف ينحرف السارد بلغة الشخصية عن منطق الفصاحة والبيان، وكيف يلوي حروف الكلمات عن مواضعها الأصلية، وهي تمثل شخصية تتكرر على أرض الواقع، وبمستوى فكري ولغوي بسيط، فيستبدل اللام بالراء؛ لما يحدثه نطقهما من تقارب لدى السامعين من أمثال عيد حمادة، فيحدث الخلط.

كما أفاد استخدامه ألفاظٍ درجت بين عامة الفلسطينيين مثل: "بس، بدي، بتفوتو"، بما يُسهم في نقل حدود التصور لهذه الشخصية من عالمها المتخيل، إلى واقع يكاد يكون ملموسًا، أو أقرب إلى الواقع المعاش.

ولعل ما ألقاه الشيخ حسين على زوجته من شعر " زهير بن أبي سلمى "، فلم تفهمه، هو ما دعاها للاستفهام عن مقصده، حيث إن كليهما يشكل مستوى تعليمي مختلف عن الآخر، وإن لم يبد متسعًا، فبينما أخذ يلوم نفسه لأنه امتثل لرأي أحد رواد مدرسته بالهجرة، بعد هجوم العصابات الصهيونية عليهم" تذكر شعرًا لزهير ابن أبي سلمى فترنم به:

---

(1) عبد الكريم السبعاوي: رابع المستحيل 92.

(2) السابق 238.

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه

وإن يرق أسباب السماء بسلم

حدقت فيه زوجته كأنها تستفسر عن المعنى الذي قصده..

فابتسم لها شارحًا:

- هادا الكلام يقابله في العامية: يا شارد من قضايا ...مالك رب سوايا.

هزت رأسها مؤمنة على قوله" [1].

وحيث تنهض سلسلة روايات السبعاوي – أرض كنعان- بسرد تخييلي لأزمنة وأمكنة تاريخية تتخلق من جديد، بلباسٍ ورؤيةٍ جديدة، وأشخاص يشبهون مَنْ مَرّوا، ويتقنعون بأسمائهم، فقد سارت لغته في خطوط متقاطعة، سقى خلالها حقول السرد وتضاريسه، بمياه خياله المتدفق، فكانت تتعثر تارة بأحداثٍ وشخصياتٍ تستوقف قدراته عند حدودٍ لا تتجاوز العامية السليمة، وتارة أخرى تستوقفه عند حدود الفصحى المبسطة، إلاّ أنها تتدفق بعطاءٍ ثر.. عندما يتعلق الأمر باللغة الفصحى، ففي العديد من المواقف والأحداث السردية التي جرت بواسطة أشخاص متميزين بامتلاك ناصية اللغة، ارتاحت ملامحها، وغاب عنها الشحوب والعجز، فتدفقت دماؤها حارة في أوردة السرد ومساماته، وهذا ما جعلها ترتفع بالسرد إلى مراتب راقية.

وهنا يجدر التساؤل عن طبيعة النهضة الأدبية واللغوية للفترة التاريخية الممتدة من عهد المماليك، إلى الوقت الراهن.

لقد سادت هذه الفترات التاريخية حالة ضعف، وأحياناً تخلف، طال مناحي الحياة المختلفة، وفي مقدمتها، الأدب واللغة.

ومن منطلق اتسام خطاباته بالواقعية التاريخية، على اختلاف مراحلها الزمنية، فقد احتاجت لغته، إلى كل ما يقوى هذا الاتجاه لديه، كاستعمال ألفاظٍ تفلتت من قاموس حياتنا الحاضرة، وربما استخدم تعبيرات وكلمات أعجمية قديمة؛ لتسدل على السرد لباس المرحلة المعنية، وهذا ما حدا به إلى استخدام نظام الحواشي؛ لشرح هذه التعبيرات، متحدّيًا نظام الخطابات الروائية التقليدية، التي تفترض صرامة المنهج، وبالتالي تقنين اللغة.

ويؤخذ على السبعاوي في رباعيته – خاصةً رابع المستحيل- نزوعه إلى استخدام ألفاظ مُستَقْبحة، تسمو النفس عن استمطارها، وهي، ليست مما يخدش الحياء فقط، بل ويجرحه، من ذلك ما جاء في الصفحة المائتين والثلاث والأربعين، على لسان الشملول بعد قطع غنائه، وصفحات أخرى...

[1] عبد الكريم السبعاوي: رابع المستحيل، وكتابه همزة ابن بالقطع، هو خطأ لغوي يخالف القاعدة الإملائية، لأنها تكتب بدون ألف، أو همزة طالما أنها وقعت بين علمين.

فإن أورد ذلك بحجة إسبال الواقعية على ما يكتب، فهذا آفة الواقع، ومُستكْرَهُهُ، وأما إن أراد بذلك مجاراة ما يُسمى بحرية الأدب والفكر، فهذا في حقيقة الأمر، يشكل انفلاتًا، يلعنه منطق الأدب الرفيع، واللغة العربية تلفظ كل ما يخدش حياءها، فكيف بما يجرحه؟!

الألفاظ النابية، قد تعطي قتامة الصورة، وما آل إليه حالها وحال أهلها؛ لكنها تفسد بدورها جمال الأدب، وتطفئ رونقه، فيبلى، وتبلى محاسنه، فالقبيح.. يلتهم الحسن، كما تلتهم النار أجساد الأبرياء.

وإن أراد السارد بذلك معالجة آفات تتفشى في المجتمع، فربما غاب عنه، أن كل ممنوع مرغوب، وأن التقليد خصلة موجودة لدى الكثير من المتلقين، فيصبح خطر المحظور أشد وقعًا، مما يوقع الأدب فيما لا تحمد عقباه.

وقد تُعالج سلبيات المجتمع وآفات الخلق، بمؤشرات، ورموز، وإيحاءات، وفراغات تغني، بل تضاعف الأثر، بمزيد من البحث عن جوهر ما يقال، مما يدعم لدى المتلقي حقيقة الأمر، وينفره مما أراده الروائي باستفزاز يقبل المحاورة، ويعضد الفهم، دون أن يفتّ في عضد السرد ورؤاه، ويُبقي اللغة إكسيرًا، وصنوًا لحياة السرد، فتخلق من مادة الأدب ومنهجه.. تراثًا غرًّا، يُضاف إلى تراث العربية الحية، فلا يخجل السلف مما يعطون للخلف.

وفي "**الحلاج يأتي في الليل**"، يستحضر السارد خبراته السابقة، عبر ذاكرة تُكثر من شدِّ الرحال، تحن إلى ماضٍ.. يجمع النقائض في سلة واحدة، فهو يخافه، وفي ذات الوقت، يتحرق شوقًا إليه، يحن إلى طفولته عبر قنوات حواسه؛ لينطلق بها إلى المجردات من الصور، يُحيي خلالها عالمًا أحبه، ويحرص على تدفق دمائه حارة في عروق ذاكرته؛ لتنبض حية بصور قريته التي أحبها، ووالديه اللذين فارقا الحياة.

تبدو صوره مشوشةً أحيانًا، غائمة الملامح، كالحقيقة الغائبة الحاضرة، التي عبّر عنها في استدراكه" في زمن الانكسارات المريرة،

لا يهرب الكاتب إلى زمن انتصارات رائعة،

وإنما على لغة قد توحي

بأن الحقيقة نائمة، فقط" (1) .

تتعاضد مفردات الروائي ضمن مستواها الأفقي في إنتاج دلالات ذات خصوصية وتفرد، أما المستوى الرأسي، والقائم بدور الانتقاء، فقد نظم خلاله كلماتٍ ذات إيحاءٍ وتلميح، تخترق أبعد الدلالات، وتحتاج إلى متلقٍّ ذي خبرات عالية، وثقافة مميزة؛ لإضاءة السطور المعتمة، أو الإمساك بالدلالات القافزة.

---

(1) عزت الغزاوي: الحلاج يأتي في الليل، ط1 ، أو غاريت، رام الله، 2003، 5 .

وتأتي تراكيب الخطاب وتعبيراته بدايةً، معبأة بدلالات مشفرة، تحرك في النفس رغبة الاكتشاف "إلى الحلاج في السّراء والضراء،
وعالم يبحث عن نماذج بشرية
عالية تمنحه السلام مع نفسه"(1).

ويقدم الخطاب رؤيته من خلال شخصيتين متباعدتين زمنيًّا، متقاربتين في التفكير، فمن خلال شخصية الحلاج ووالده، يطرح فكرة التجرد في العلاقة مع الله، يتخللها، تطرقه لموضوع الهجرة داخل فلسطين وخارجها، وعوامل ذلك، بشكل بعيدٍ عن المباشرة، وقد جعل تصنيفه للحلاج، ضمن شكل محدد للتدين، وفيه "يكون الله نور القلب، داعيتك إلى الصدق في الحياة، وترى الناس ذاهبين إلى النور أو مبتعدين عنه بكامل إرادتهم؛ لأنهم في نهاية المطاف قبس من النور، لا يحق لك أن تمنعهم من تحديد موقعهم في دائرة الكون.

الحلاج كما يرسمه أبي هو هذا الشكل الثالث، يرى نفسه شديد القرب من الله إلى درجة تجعله يتعجل الصعود إليه...يظن أن الذين لم يصلوا إلى ذلك القرب لم يتهيأوا بعد لتلك الدرجة، وأن إجبارهم عليها يكون مثابة إخراج الشرنقة من قشرتها قبل الأوان" (2).

في الصفحات الاثنتين والأربعين الأولى، جاءت اللغة بعيدة عن الشفافية، وإن طوت بين جنباتها فلسفة الروائي في الحياة، ونظرته إلى الحاضر من خلال الماضي، وفي اتجاه المستقبل، يختلط فيها الوصف التقريري، بالحوارات الداخلية الدافئة، والمذكرات العابرة، يرى ذلك ويلمس.. من خلال تصويره الشباب وهم في طريق عودتهم من العمل، إلى قريتهم " دير الرمان" "في ساعة متأخرة من المساء، لا بريق في عيونهم يأتون من العمل مهدودين من التعب.ينامون.يستيقظون قبل شروق الشمس كي يذهبوا إلى العمل.وهكذا تدور الأيام. المستوطنة التي تصعد الجبل وتطل على القرية تذكر الناس دائما بالفرق بين غنى جديد وفقر قديم"(3).

ومن ذلك ما جاء من وصفه لقصر كسرى "حجارته الملساء الكبيرة مازالت على حالها. الإيوان الدائري الكبير يكتظ بالصور. الملك بتاجه الثقيل وعينيه تقدحان شررا، يندفع بسيفه الكبير وسط جمهرة من الجنود الذين يتحلقون حوله وقد مدّوا حرابهم وسيوفهم في الجهة المقابلة تستريح الظباء حول نبع ماء" (4).

ومثله، وصف الطريق إلى بغداد في ذلك الوقت "حمار أشهب يصر على الوقوف أمام المارة ولا يستجيب لنخسات صاحبه. يتمرد على كل شيء.

---

(1) عزت الغزاوي: الحلاج يأتي في الليل 5.

(2) السابق 25.

(3) السابق 34-35.

(4) السابق 48.

يرفع الرجل يديه بيأس، ويبدأ بتفريغ حمولته على الرصيف: رائحة التوابل تفتح الشهية، لكن الناس يمضون. كلهم يقصدون "باب بغداد" حيث الراحلون إلى هناك يلتمسون القافلة التي ستنطلق بعد الظهر بقليل" [1].

اللغة الموكول إليها سرد قصة الحلاج تحديدًا، فلسفية، راقية، تغوص في أعماق الرموز، والخيال الخصب، والدلالات الغائرة، تنمو وتثمر بالحرث والري، تحمل الغريب، والأسطوري، والفانتازي، تذيع في السرد روائح التاريخ، وتعكس شفافية التصوير، يغلب عليها قلق التساؤل، وحوارات نفس مختنقة، تشتاق إلى الكشف "ثمة من يهرب من الجوع، وثمة من يهرب من امتلاء الزهرة بالعسل.

كيف لنا أن نحتوي أشواقنا ساعة تتشعب وترمي بنا في كل اتجاه؟

علينا أن نسكت أسئلتنا كي نستطيع النوم ولو قليلا" [2].

تتعدد حوارات الحسين بينه وبين نفسه تارة، وبينه وبين الطبيعة تارة أخرى- وهي الأكثر- تشاركه إحساسه بالأشياء من حوله، في عالم.. يكسر عبره حجب الرؤيا والسمع، وغيرها من الحواس، تتعارك خلالها فتنة العقل والروح مع الجسد، يصادق طيرًا أخضر الرأس، أسود الذيل، يكون دليله في رحلة بحثه عن امرأة تشبهه، رغبةً في الوصول إلى حقيقة الله والوجود، يتخاطفان حديثًا ممتلئًا بالرموز والضبابية" شرب حبات الندى في الصباح، والتقط دودة أرض عند الضحى، وبقي يعرج ببطء في الفضاء. الليل والنهار يتعاقبان ، مرة في الخلاء ومرة على أطراف القرى، وما من خطأ في الحساب سوى ذلك الخطأ الذي يصيب أنظارنا أو سمعنا. إننا نهرم في الوقت وتبقى الريح كما هي، حاملة الحب والنوى والشذى.

"متى تستريح يا حسين؟ "يقول الطائر.

"حين أنهي علاقتي مع بصري وسمعي."

"وهل لذلك وقت ما؟ يقول، ويهبط إلى الأرض.

"هناك أجل..أما الوقت فلا وجود له"[3].

وما بين الفلسفة والشعر، تختال اللغة تارة، وتهرول تارة أخرى، سعيدة في قفزاتها، تجمع قوت السرد من خزائن الحكمة، فما بين تعكر النفس وصفائها، واشتعال العاطفة وانتشائها، وغنى النفس وافتقارها، وقوتها وانكسارها، تولد ثنائيات لغوية تجمع النقائض، وتطرز الدلالات من خيوط الجمال والخيال، وإشراقات النفس، واختمار اللحظة الأبدية، فيها تنتشي التعابير، وتتولد الصور الجمالية، وتتبخر حدود الحواس؛ لتصنع من مجموعها إكسير السرد، وقوام

---

[1] عزت الغزاوي: الحلاج يأتي في الليل 49.

[2] السابق92.

[3] السابق 104.

الشعرية "إنها ذاكرة بعيدة تأتي فجأة باتساعها. هذا ما كان يقوم به والدك يا حسين، فهل تستطيع أن تحلج القطن كما كان يفعل؟

الأزمان تمرّ ولا يتغير شيء سوى هذا الشوق للاندماج. ما ضرورة الباحث عن الحقيقة في عالمنا ؟ علّني أفكر بطاقة تصهرني كالضوء.

لو سرت بسرعة الضوء لأصبحت طاقة خالصة، وهناك في الردهة الرحيمة، سأغفو بين يدي العرش، وأسرح بعدها في حقول الفرح"[1].

وهو، إذ يصدح بمناجاة الخالق، يخلق من روحه حالة انسلاخها عن الجسد، محاورًا بارعًا، يغرق بنورٍ روحاني فياض، ينقل النفس من عتمة المادي إلى المجرد، في لغة حميمية، تتقاطر حباتها كالندى أول قطافه، فعندما يخلع الفجر ثوب الكسل، ويلبس رداءً من الضياء ، تتلاشى معه ظلمة الليل ، وعتمة الجسد، في صمته العنيد؛ ليعرج بالروح إلى منابع النور، يطرق أبوابًا تعج بالرضا والسكينة، تصلي الأرواح في صفوة البرازخ الندية، لا تكدرها سطوة الدنيا، ولاعين الحسود، وتزداد اللغة تجريدًا ، فينتشي المتلقي بخمرها، انتشاء الظمآن بشرب الماء الزلال، لا ينطفئ شوقه " مازال المشوار طويلاً يا رجل،

أنت على الشاطئ الآن.
والبحر مثل الجبال عصيّ عليك
لن تحمل ذلك النداء الخفي الآتي من تراب الجسد،
قل له أن ينفصل.
التراب سيرة أخرى،
اترك الروح وحدها تطير كيف تشاء ناحية الفجر الفضيّ،
في كل رحلة تتساوى احتمالات العودة واللا عودة
غير أن المراكب تأتي بالجديد وترمي الموتى للموج،
وتعلم:
في الطريق عبء ثقيل"[2].

وعبر تجسيده لرحلة الحلاج، وبخطواته الشاقة ، يتعالى مستوى التصوير إلى مزيد من التجريد، فيصب دفقاته الجمالية، خطوطًا في لوحة قلقة، تشكلها لغة سردية حائرة تبحث عن الامتلاء، و يحضرها التساؤل ممثلاً في الجمل والعبارات الاستفهامية الجادة في البحث عن

---

(1) عزت الغزاوي : الحلاج يأتي في الليل 113-114.

(2) السابق 117-118.

المعاني البعيدة، والدلالات القصية، تطلب فلسفة الوجود وحياة.. طال وجيب الألم فيها بفعل الهجرة وكثرة الترحال، والذي يحفر في بعدين غائرين: ماديٌّ، ومعنوي، ثم هناك صوت تمرد الروح على الجسد، وسلاحها في ذلك الأمل وطول الترقب ، والعروج إلى وطن من نور، يخالف وطن المادة الواقعي، والوصال هنا أكثر شفافية وإخلاصًا من وصال الإنسان بوطنه.

لقد حملت مفرداته، وجمله، وعباراته، لدى وصف الوطن الحقيقي، وحال أهله بداية الخطاب ، روائح ومذاقات وألوان الليل، والزيت، والتراب، والدواب، حتى نور الشمس، جاء مختلفًا في واقع أيوب عبد المعطي، عنه في واقع الحلاج، والذي يقترب منه الشيخ عبد المعطي في بعض جوانب شخصيته؛ لذا اختار الروائي فكرة الحلول بديلاً عن الوطن الحقيقي الذي تطاول في البعيد، وكأنه الخلاص، أو نوم أشبه بمسكنات الألم – في جسدٍ كثرت آلامه، وعبث فيه الظلم، واستوطن.

تبدو مفرداته كبذرٍ تم تقليبه في الأرض، ذات اليمين وذات الشمال، فنبت وتشعّب في حبيبات التراب، إلى أن أخرج من الثمرات ما يصعب التكهن بمذاقه.

يُلمس تكراره لتعبيرات موجعة منها: " إنه يتألم، وإنه يبكي أحيانًا ، يأتي من يعلن آلامه لليل، متعبة وتنزف دمًا، صوتها حائر، خائف... ".

وكذلك ما جسدته الجمل الحوارية بين الحاج يونس وأيوب، حول حال والده قبل موته، والتي تعكس مدى ما وصلت إليه حالته من إدمان للألم ، إلى أن بات الألم وليف نفسه ، لا يكاد يشكو ثقله حتى عند الموت " جئت أخيرًا!

– نعم، كنت أرغب في ذلك منذ زمن لكن الأيام جرّتني.

– الأيام تغري دائما. إنها تسحبنا بحبل قويّ.

– لكنني لم آت لوداع أبي كما تعلم.

– مات دون ألم.

– كيف؟

– لم يأت لصلاة الفجر في الجامع . عرفنا أنه بقي نائمًا ... لم يكن خائفًا من الموت"(1).

إلاّ أن أيوب، بخلاف ما قاله الحاج يونس، يرى تمكن الألم من نفس الشيخ عبد المعطي ، مما يخلق جوًّا مشحونًا بالتوتر؛ لمحاولة تفسير ما حدث " سألت الحاج يونس: لماذا قلت إن أبي مات دون ألم؟

---

(1) عزت الغزاوي : الحلاج يأتي في الليل 21.

قال لي : وهل سمعت شيئًا غير ذلك؟

قلت : لا أدري ، لكنني تخيلت أنه تعذّب كثيرًا.

قال: قلت لك الحقيقة ربما اشتاق إليك قبل موته ، كان قلقًا.

قلت : كان أبي تقيًّا..

قال: كان مختلفًا في علاقته مع الله، ولم يتفق مع إمام الجامع"[1].

كما تبدو تراكيبه اللغوية كمسافرٍ دائم الترحال، وأكثرها يُعبِّر عن الغياب، والخلوة، والارتحال، يُلمس ذلك في قوله: "يختفي هناك في الزاوية، يتحرك ببطء إلى الزاوية، إلى الخلوة، هناك في الخلوة...".

وقوله" وجه أبي سيكون أول ما يلقاني: عاتبًا وحائرًا وحزينا"[2].

ومن ذلك أيضا" الخلوة دون ساكنين من البشر. أصبحت موحشة حتى من الجنيد الذي آثر البقاء في الزاوية . أشعل المصباح الزيتي، رماد كثير تطاير فوق السجاد.

هناك آثار للفحم أيضًا. أكنس الخلوة وأمضى إلى الزاوية "[3].

وتتوالى خطوات الرحيل، ومع كل خطوة.. مجهولٌ جديد، وتحدٍّ أكبر" خطوة واحدة إلى الأمام تبعدك عن مكان وتقربك من آخر. المجهول يتحدى قدرة الكشف، والكلمات لا تواتي صاحبها. لو كانت الأشياء كتابًا نقرأه لنراها حتى في العتمة لكننا ساعتها سنخسر لحظة الدهشة ووجيب القلب، أو كنا سنشرب الويلات والأفراح في لحظة واحدة ، ونخسر مشروع الحياة . المجهول هذا الطريق الذي نمشيه للمرة الأولى، والوجهة بغداد"[4].

ومع الابتعاد تحل الذكرى؛ لتنازع الحاضر رغم بعد المسافات، وتلح بإصرار" لن أنسى ساعة الرحيل من " تستر" . مرّت السنون وتقلبت الأنواء، لكنها تلح كلما بدأت رحلة جديدة. يخيم الليل والرعاة ينادون بأصواتهم في البعيد. يأتي من يعلن آلامه لليل" [5].

وتتكاثف الدلالات والرموز؛ تنتصر لشعرية اللغة، والسر أيضًا، في خطواته المعذبة "خطواتي المبتعدة فراشة هاربة من سطوة الرحيق ثمة من يهرب من الجوع، وثمة من يهرب من إمتلاء الزهرة بالعسل.

كيف لنا أن نحتوي أشواقنا ساعة تتشعب وترمي بنا في كل اتجاه ؟ علينا أن نُسكت

---

(1) عزت الغزاوي : الحلاج يأتي في الليل 23.

(2) السابق 17.

(3) السابق86.

(4) السابق 57.

(5) السابق 75.

أسئلتنا كي نستطيع النوم ولو قليلا "[1].

وتتسارع ذكرياته المعذبة ، والمثقلة بالاشتياق ، متوجهة ناحية الأرض ، ترتحل مع كل لفظة ألم ، لتثبت معاناة السارد من كثرة الترحال واللجوء، تتدفق تعبيرات مثخنة بالجراح والعذابات، يؤشر إليها بتكرار ورود كلمة ( الخطوات) جمعًا ومفردًا، إضافة إلى ورود الفعل منها؛ ليزيد من استمرارية حضور الذكرى، وتحت وطأة الإلحاح في الطلب، تحضر مفردات مثل: خطواتهم المتباعدة، مروا، يذهبون، قدوم ، يتراجع خطوات، ثم يعودون ، قادتني خطواتي، لقد تغير خطو الحياة، تتسارع خطواتي.

وقد فاضت لغته بالكثير من الجمل الاستفهامية، على تنوعها بين استفهامٍ مباشرٍ، واستفهام تعجبي، إضافة إلى ما أخفته جملٌ أخرى، لا تعلن عن التساؤل المباشر، وإنما تحجب وراءها مستويات من التساؤلات المؤجلة، يعتمد استكناهها على ثقافة المتلقي وخبراته.

ويلمس النوع الأول في قوله" لماذا لم يكتب حكايته عن الاحتلال، أو عن نكبة 1948"[2].

أما النوع الثاني، وهو الاستفهام التعجبي، فيأتي كسؤالٍ منطقي لشيء يحدث على أرض الواقع، لكنه مصحوب بالاستنكار، وربما يأتي ذلك للسخرية من السائل، أو موضوع التساؤل، مثلما قد يكون للتنبيه على أمر ما، يقتضي التأمل والتدبر " – لم تقل لنا ماذا تريد يا حسين؟

يصيح صاحب الفرن.

– "الله"

أهمس بصوت ضعيف.

– نعم. ولكن كم من الخبز تريد؟.

– ما يكفي للفقراء.

يضحك بصوت عال من القهر. يضرب بيده مصطبة العجين الملساء أمامه ويهم بطردي. نسيت كم من الخبز أريد . يتجمع كل من في الفرن يرقبون"[3].

يتعجب الحلاج من نفسه؛ لتكرار نسيانه، ثم لا يلبث أن يبرر ذلك باستنكارٍ آخر، يسخر فيه من الحال الذي آل إليه الفقراء "أحاول أن أتذكر عدد الفقراء في الزاوية كما قال الجنيد، لكنني لم أتمكن من ذلك . إنهم يأتون كل يوم ينتظرون الطعام، فكيف لي أن أدري؟ لكن صاحب الفرن يحسم الأمر بنفسه . يأخذ ما بيدي من نقود ويملأ زنبيلاً بالخبز الطازج. أرفعه بيدي وأمضي . ليت الصبي يأتي كي أعطيه ما يشاء من الخبز!"[4].

---

(1) عزت الغزاوي: الحلاج يأتي في الليل 92.

(2) السابق 22 .

(3) السابق 68.

(4) السابق 68.

ومثاله، ما جاء في حديث الحسين مع نفسه " هذا الجنيد صاحب الطريقة! يقرأ دائمًا ما يبشر به الله ويبتعد عن التعذيب . يرى الخلاص في المحبة ... أتذكر الزبيري الذي لم يعد بعد. شيء ما يشدني إليه. كان بحاجة إلى قليل من الطين فقط كي يرى كما نرى ... ربما عليه أن يصيح في الصمت : لماذا هذه العتمة الدائمة!" [1].

يفتح التساؤل أبواب التأويل، وقراءة أحوال الناس من خلال أفعالهم، ومن خلال رؤية مستوحش في الدنيا ، ليس خوفًا ، بل افتقارًا إلى مشاعر أهلها ، فحضوره معهم، حضور الجسد، أما الروح.. فهائمة، تدفعها قدرته على التجرد من عالم المادة .

أما النوع الثالث، فيغلف الكلمات بطبقة عازلة، تكسبها جاذبية، تغري بسبر كنهها ، وطرح تساؤلات قادرة على التفاعل مع الحوارات الملغزة ، تشكل تفاعلات نفسفكرية، تتقلد مهمة جذب المتطفلين إلى رحابها ، وتتيح لهم فرصة البحث، ومحاولة كشف اللثام عن وجهها، وقراءة ملامحها، وكأنها لغة السيمياء، تغري بطرح وتأسيس تساؤلات ، قد تمتد إلى مساحات الخطاب؛ لتلتقي بدورها مع ما يقارب الأربعين سؤالاً أو يزيد، مما فاض به السرد ، وتتواشج فيما بينها لتنسج خيوط تصويراته الملونة بالقتامة غالباً، تختلط فيها روائح الزيت بالأكياس الليفية والدواب ... يلج بعضها بلغةٍ تقترب من المباشرة والواقعية، ففي وصفه لحال القرية " القرية أكبر من صوتهم إنها تبتلعهم في أزقتها الصغيرة. معصرة الزيتون تهدر بدواليبها الحجرية الهائلة. رائحة الزيت قادمة من كل صوب، ممزوجة مع رائحة الأكياس الليفية والدواب . رائحة حاذقة مغرية"[2].

ومن ذلك " عدت مع كاترين – زوجتي – إلى قريتنا دير الرمان في موسم الزيتون، ورياح شرقية خفيفة تنفخُ برودتها"[3].

وما جاء في تصوير بلدته ( تستر) " البلدة تستوي وقت الصبح بالناس والخيول. روائح زهر الليمون تنعش القلب. مزارع على امتداد النظر تشتعل بالخضرة . لوز ومشمش وبرقوق ورمان وليمون ، والورود مبتهجة تحت شمس خفيفة "[4].

جاء تصويره معتمدًا على حاستي السمع والإبصار بشكل واضح، على ما يجمعهما من قوة ربط إيجابية ، فتمتاز حاسة السمع "بأنها تدرك الصور الصوتية التي تلقي الحواس الأخرى

---

(1) عزت الغزاوي: الحلاج يأتي في الليل 87.

(2) السابق 7-8.

(3) السابق15.

(4) السابق 47-48.

بأضوائها عليها، أو بعبارة أخرى ، إن اللغة في أصلها سمع ونطق بصورة صوتية تعبر عن مدركات الحواس"[1].

وتلعب الحواس دورًا في إدراك المجرد من المعاني، وإن لم تكن وسيلة مباشرة في إدراكها، فحاسة الإبصار على سبيل المثال ، هي وسيلة الإحساس بالمعاني المجردة كالحرية والبعد، والجمال ، والقبح " وعند الحديث عن الجمال تسبق إلى الذهن صورة جمالية رآها الإنسان وتركت في ذهنه انطباعات معينة، والإحساس بالبعد يتم أيضًا بالنظر، لأن الإنسان يدرك بالنظر إلى ما بين مكانين، أو يقطع المسافة بينهما سيرًا، فيمر بنظره على كل أجزاء الطريق الواصل بينهما سيرًا، والإحساس بالحرية يتم بالنظر إلى رجل أو طائر في قفص يحاول الخروج منه وبسماع صوته متذمرًا ... إلخ"[2].

وفي خطاب الغزاوي، تختلط الأبعاد، وتتواشج الصلات بين الحواس؛ لتنتج مفارقات يغلب عليها الطابع الفلسفي ، كما تعكس الأفكار على السرد قتامة الألوان ، وتفاقم العتمة التي تسود حياة الناس، وظروف المعيشة القاسية، حيث الهجرة، والتشرد، والفقر، وانحلال الأخلاق، تتمثل في مشاهد الغروب، وانتشار الغيوم، وظلال الشمس، والبطاطين السوداء، والنساء الملفعات بالسواد، إضافة إلى تكرار لفظ الليل، وعتمة المحراب، وعتمة الزوايا، مقابل مساحات ضيقة من النور الإيماني، الذي يستوطن صور الحلاج ، شيخه الجنيدي ، ووالده الشيخ عبد المعطي، فالحالة الأولى، تصور قتامة الواقع، وظلمة الجسد، وقساوة الفقر، وتوهان الحقيقة، وتمكن الظلم، أما الحالة الثانية فتصور موضع الحماية، والصفاء، وإشراق الحقيقة، والتي تمثل بمجموعها، الوجه الآخر المضيء من العالم المادي المعاش " الحاج يونس جالس مكانه ، بمعطفه الأسود. أكاد أقسم أنه ذات المعطف الذي كان يلتف به طول العمر. هو رجل مسنّ . كان شيخًا دائمًا منذ أن فتحت عينيّ على الحياه"[3].

تتكرر الألوان من خلال رواية الحاج عبد المعطي لسيرة الحلول " وفي الليل ناداني صوت. العرق يبلل جسدي وملابسي، وأنا تحت بطانية سوداء خشنة، نسيت أن امرأتي زينب قد ماتت. مددت يدي كأنني في العتمة في العتمة أبحث عنها" [4].

وفي إحدى المشاهد، حيث الحوار من طرف واحد – ويمثله الحلاج- يقابله صمت كئيب للطبيعة ، صياد يسعى لإقامة أوده والشمس تغرب في رحلة سفرها نحو البعيد، تجسد اللغة جانباً آخر من برودة الحياة ، وقتامة الصورة ، وتعرجات خطوطها التي تؤلف بمجموعها

---

(1) يحيى جبر : اللغة والحواس ، ط1 ، نابلس ، 1999 ، 93.

(2) السابق 93.

(3) عزت الغزاوي: الحلاج يأتي في الليل 20.

(4) السابق 43.

انحناءات نحو المجهول" مع غروب الشمس كان الخيط واضحًا في الماء كأنه صورة في المرآة، ربما كان ينتظر ساعة الغروب كي يصطاد سمكة.

نحيفا طويل اللحية ، صافي القدمين، حاسر الرأس... سأصطاد له السمكة حين يغط في نومه . الشمس في غروب "[1].

وتُقابل هذه الصورة، بأخرى ، أكثر إشراقًا، ألوانها النور، وخطوطها شفافة، ترتفع فوق مستوى لغة الجسد المعتم، وظلامه المخيف، حيث يركز الروائي على شكل من أشكال التدين كما تصفه شخصية برادلي – أستاذ أيوب– لخلق مقارنة نتيجتها تُحسب لمصلحة الحلاج والحاج عبد المعطي، حيث تكون العلاقة مع الله متفردة، متجردة من المصالح المادية، خالصة لمحبته، ويكون الله " نور القلب، راعيتك إلى الصدق في الحياة، وترى الناس ذاهبين إلى النور أو مبتعدين عنه بكامل إرادتهم ، لأنهم في نهاية المطاف قبس من النور، لا يحق لك أن تمنعهم من تحديد موقعهم في دائرة الكون"[2].

هذه اللغة تقترب من روح الصوفية، كمذهبٍ ديني يميل نحو التجريد، وُلدت على أيديهم مصطلحات تجريدية تميل إلى لغة الإيماء والتلميح، وتختزن في قلبها دماءً حارّة من الدلالات الإيمانية، جميعها تُولد في لحظات تجلٍّ غاية في الحميمية والخشوع، في مقام ما يسمونه " الحضرة الإلهية" " هناك في الخلوة لا يقطع عليك الصمت أحد . تكون مشغوفًا بالنور الذي يملأ العتمة. تطير من نافذة وتبقى تعرج فيها وقلبك يخفق مع كل فرسخ لأنك على موعد مع الأعظم" [3].

هكذا تتكاثف الصور الشعرية في علاقات متواشجة ، تتقارب فسيفسائها لتؤلف لوحات، فيها من الملامح المنفرة مثلما فيها من الجمال ، ومن الكآبة كما الإشراق ، ومن الواقعية التسجيلية كما الخيالي والفانتازي، الذي أغرق بدوره السرد وصوره ودلالاته ، بفيض من طمى الخصب الدلالي، فأينعت حقوله الدلالية بالكثير، المتعدد ، والمتفرد في آن.

### 4- مستويات السرد اللغوي:

تتحدد وظيفة الضمائر في أي خطاب سردي، تبعًا للكيفية التي تشتغل بها الضمائر داخل السرد، وعلاقتها بالتقانات السردية الأخرى.

---

(1) عزت الغزاوي: الحلاج يأتي في الليل 81/80.

(2) السابق 25.

(3) السابق 64.

ويُعَدُّ الضمير وفق الخصائص الدلالية" اسم ناقص يفتقر إلى اسم تام يفسره، إذ يقــرض للضمير الذي يطابقه ماله من الخصائص الدلالية. وإذا كان الضمير من حيث الصورة الصوتية غير الاسم الظاهر فإنهما دلاليًا عنصر واحد.

فكانا تركيبيًا متعاقبين على الموقع الواحد، ولا يتراكبان فيه إلا من جهة البــدل بحيــث يكــون الظاهر مفسرًا للضمير كما في " أكرمته زيدًا" . لتناظرهما دلاليًا عدّ سيبويه الــضمير علامــة على اسم معروف متروك إظهارُه اختصارًا أوبيانًا" [1].

كما أن غموض الضمير من حيث الدلالة – حاضرًا أو غائبًا – يعني أنه لا يعطي دلالة معجمية" إلاّ بضميمة المرجع، وبواسطة هذا المرجع يمكن أن يدل على معــين ، وتقــدم هــذا المرجع لفظاً أو رتبه أو هما معا ضروري للوصول إلى هذه الدلالة" [2].

هذا، مالم يكن المبدع – خاصة الشاعر – قد تقصد من وراء تغييــب المرجــع " إثــراء الدلالة واتساعها ، بحيث تغطي مساحة كبيرة من الفضاء الذي يحيط بالنص، لأن إحالة الضمير إلى معين تحد من الاحتمالات الدلالية التي من شأنها أن تبتعد بالقول من المباشرة إلى الإيحــاء والتكثيف" [3] .

ويأتي توظيف الضمائر السردية في الخطاب الروائي " محمولاً أو منقولاً أو مرويًّا.
في الحالة الأولى يجرى إثبات مقولات الشخصيات بحرفيتها كما يجري عادةً في الحوار المباشر (أو في العمل المسرحي) ، وفي الحالة الثانية يتم ذكر المقول بصيغة الغائــب لا المــتكلم، فــلا يكون بذلك الحديث مباشرًا بل يكون منقولاً ... أما الحالة الثالثة فإن فحوى الحديث هو ما يعبَّــر عنه إذ تتم إعادة صياغة المقول بلغة الراوي نفسه "[4].

وبمعنًى آخر، فالضمائر ( هو ، أنا ، أنت ) ، وما يتبعها بصيغة الجمع ، هــي المقــود والقائد في العملية السردية ، حيث إنها تقاد بوعي الروائي ، مثلما تنوب عنه في تحريــك دفــة السرد لذلك؛ فعلامات شعرية النحو العربي، تكمن في " اختياره الدال للكلمات التقنية التي تــشير إلى أجزاء الجملة وأدوات الكلام ، فثنائية المعنى في كلمة " ضمير" المتراوحــة بــين الــوعي الكامن في داخل الإنسان من جانب، والأدوات التي تشير للفاعلين أو المفعولين من أشخاص من جانب آخر ، تتيح الفرصة لاتصال المجالين في مستوى دلالي عميق ، ويصبح توظيــف هــذه

---

(1) محمد الأوراغي: الوسائط اللغوية، ط1 ، دار الأمان، الرباط، 2001، 233.

(2) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، 111.

(3) محمد صلاح أبو حميدة: البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، ط2، دار المقداد، غزة ، 2009 ، 92.

(4) سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد 187.

الأدوات في فن الكلام للدلالة على القوى الكامنة في الوعي الفردي أو الجماعي للمتحدثين امتداداً مشروعًا لهذا الاختيار الصائب"[1].

وبالإضافة إلى كون الروائي – السارد – وراء تحريك شخصيات الخطاب ، وتنويع الضمائر التي هي في الواقع محالة على شخصيات بعينها، فهو كذلك يتحكم في المسافة الفاصلة بينه وبين شخصيات الخطاب ، وفق قدرته الإبداعية ، وتجربته في مجال الكتابة الروائية.

**أ- ضمير الغائب:**

يُكثر السُّرَّاد من استخدام ضمير الغائب " هو" ، وربما عُدَّ " سيد الضمائر السردية الثلاثة ، وأكثرها تدوالا بين السراد، وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء فهو الأشيع، إذن، استعمالا. وقد يكون استعماله شاع بين السراد الشفويين أولاً ، ثم بين السراد الكتاب آخرا"[2].

ويستطيع الروائي تمرير أفكاره وآرائه بإخفائه السارد، وتقديمه له بعيدًا عن خطر "السقوط في فخ " الأنا" الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي ، عن " الأنا" الكاتب"[3].

وفي الخطابات الروائية ذات الطابع التاريخي – بشكل خاص – يلعب ضمير الغائب دورًا بارزًا في دفع المتلقي إلى معايشة الأحداث وكأنها حقيقة ، وحفزه على تصديق ما يحدث " وأنه أدخل في التاريخ والواقع من حيث هو مجرد نسيج لغوي:بمقدار ما يبتعد عن الواقع والتاريخ ، يقترب من الأسطورة وعطاء الخيال" [4].

وتتاح للروائي المستتر خلف السارد، والأحداث، والشخصيات الأخرى، فرصة قيادتها ، وبالتالي فهو يعرف عنها كل شيء.

ومن هنا، فإن إحالة هذا الضمير إلى أسماء وأشخاص سبق ذكرهم في السرد، يجعل منه" موضوعًا على قدر كبير من الأهمية في دراسة تماسك cohésion النصوص"[5].

ومع صيغة الغائب ، يتميز الخطاب المباشر من غير المباشر، ويأتي عادةً مسبوقاً بفعل القول، أو ما يوافقه، ولا تراعى الدقة أثناء" نقل الكلام حرفيًّا بل قد يُنقل بالمعنى مع إشعار بأن

---

(1) صلاح فضل : شفرات النص ، ط1، دار الآداب ، القاهرة ، 1999 ، 85 .

(2) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية 177.

(3) السابق 178.

(4) السابق 178.

(5) عالم المعرفة : مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، 221، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1997، 248.

هذا قول لفلان وهنا يبدأ رد فلان، وهكذا بأن يذكر أحد أفعال القول قبل ذكر ما يفترض أنه قول المتحدث "[1].

وتتحقق في السرد ، باستخدام هذا اللون من الصيغ : وحدة النبر " لأن المتكلم لم يتبدل بل هو واحد (الراوي) ، إضافة إلى السيطرة على المشهد إذا كان طويلاً وذكره قد يشتت الانتباه، فيعتمد الكاتب على هذه الصيغة الميّالة إلى التلخيص أكثر من التفصيل ، لذا نلمس غياب ذكر الانفعالات المصاحبة للقول أو لفحواه، وهذا الذكر نلمسه اكثر في اللون الثالث من صيغ الخطاب ، أي الخطاب المباشر" [2].

مع ملاحظة، أن النبر في الضمائر المنفصلة يقع على المقطع الأول ( القصير) : (هـُ- هـِ )، بخلاف موقع النبر في الضمائر المتصلة، فإن النبر ينتقل من موضعٍ إلى آخر، مما يحقق تنوع النبر ووحدته، أو تكراره ضمن وحدة تشمل المشهد السردي برمته، وهذا بدوره يحقق للسرد ، نوعًا من النغم المحبب.

كما أن الخطاب غير المباشر ، يتوخى فيه السارد نقل الأحداث وأفعال الشخصيات بشكل ضمني ، وبالتالي ، فإن عملية النقل بضمير الغائب ، لا تلغي الانفعالات بشكل نهائي ، وإن كان الخطاب المنقول يميل إلى التلخيص؛ فإن استحضار الأقوال والأفعال بصيغة الماضي، لا يعني عجز، أو قصور الروائي عن استحضار المشاعر رهن اللحظة الحاضرة.

ويلمس في خطاب "عكا والملوك" ، "القرمطي" ، "بلاد البحر"، "وفي حزيران قديم"، "الشعاع القادم من الجنوب"، " شرفة الهذيان" ، مدى تحقق ما ذهبت إليه الباحثة ، بل ربما جاء النقل أكثر إثارة لانفعالات المتلقي منه في الخطاب المسرود أو المباشر ، طالما امتلك الروائي أدوات تحقيق ذلك ، وكيفية العرض.

**ب- ضمير المتكلم :**

بدأ اهتمام الروائيين باستخدام ضمير المتكلم ، إثر التطور الذي طرأ على أدب السيرة الذاتية وأبحاث علماء النفس ، كما بدأوا بتفضيله على غيره من الضمائر، فهو " ذو قابلية لأن تتجاذَبَه جميع الأزمنة؛ مما يجعل السرد يتحرك بواسطته في كل الاتجاهات الحيزية والزمنية والحَدَثية جميعًا؛ وهي خصائص تجعل من هذا الضمير شديد التعقيد، متراكبًا، متوقِعًا، متطابقًا"[3].

---

(1) نضال الشمالي: الرواية والتاريخ ، د.ط، عالم الكتب الحديث، الأردن ، 194.

(2) السابق 196.

(3) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية 188.

ومما لا شك فيه ، أنَّ رؤية الإنسان لنفسه ، تختلف عن رؤيته للآخرين، وربما يعود ذلك لأننا "نعرف أنفسنا من الداخل، ونحن إلى حد ما عليمون بأنفسنا . أما الآخرون فإننا مجرد مشاهدين لهم، وكل ما نستطيعه هو أن نخمن دوافعهم من أفعالهم وسلوكهم... وهذا السبب في كون الآخرين أبسط بالنسبة لنا من أنفسنا" [(1)].

كما أن السرد بضمير المتكلم، يكسب الأحداث حضورًا فاعلاً ، فهي " تمنح الإيهام الشديد بالواقعية اللصيقة بالبطل ، وتستبعد احتمال الالتباس أو تدخل الراوي في أحداث يراها من الخارج " [(2)].

وكي يعبر المبدع عن تجربته الشعورية بصورة جمالية، فلا بَّد له من وسائل ناجعة ، تسهم في منح الأدب فراده واقعية، ودفقًا في المشاعر، وتحقيق ذلك لا يتأتى " مالم يتمكن الأديب من التعبير عنه تعبيرًا جماليًا يضع التجربة الشعورية بين يدي القارئ كما عاشها الأديب أو كما أرادها أن تصل إلى قارئه"[(3)].

وهذا يحقق للمبدع فرصة نقل مشاعره وأفكاره الذاتية، وبالتالي اقترابه من لغة الشعر؛ وذلك لأن الشعر " هو الذي يهتم في العادة بكشف مكنونات باطن الأديب وملامسة مشاعره ملامسة وثيقة "[(4)].

كما أن ذلك، يقرب الخطاب الروائي من الترجمة الذاتية، ممتزجة بالخيال " فلدينا" ترجمة ذاتية" لأنَّ لدينا حديثًا بضمير المتكلم عن أفكار ومشاعر وأحداث، لكنها "خيالية" لأن المتحدث إلينا بضمير المتكلم ليس المؤلف ، وإنما هو – كما تقدم – السارد الذي ليس في الحقيقة سوى نتاج من نتاجات خيال المؤلف" [(5)].

وقد ينساق الروائي وراء وصف مشاعره وأفكاره بشكل مبالغ فيه؛ لما يتيحه له ضمير المتكلم بهذا الشأن، وهذا بدوره قد يقوده إلى التلقين المباشر، والرأي الصريح إن هو " ترك العنان مرسلاً لأفكاره ومشاعره لتنثال كيفما اتفق. وغنى عن البيان أنْ ليس أضرَ للقصة فنيًا من أن يسلك كاتبها مسلك الإرشاد والوعظ بنحو مباشر" [(6)].

إلا أن ضمير المتكلم ، قادر على تحقيق جمالية لغوية، ترتقي بمستوى العمل الروائي إلى مواضع لا تصلها الضمائر الأخرى ، بحكم قدرته على الاندماج والتعاطي مع التقانات

---

(1) مندولاو: الزمن والرواية 136.

(2) عبد الحميد المحادين : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف 26.

(3) أبحاث اليرموك : مجلة علمية نصف سنوية ، المجلد 22، العدد 1 ، 2004 ، 86.

(4) السابق 87.

(5) السابق 87.

(6) السابق 97.

السردية، على اختلافها – ومن داخل السرد – ، وهذا بدوره ، ينقل الإحساس إلى المتلقي بأنه أحد شخصيات الخطاب الروائي، مما يضاعف من نشاطه الفاعل في قراءة الخطاب، ويفتح آفاقه على العديد من التأويلات ، والرؤى النقدية .

**ج- ضمير المخاطب:**

لم يخلُ السرد العربي القديم ، من ضمير المخاطب ، فهو طرفٌ لازب لأي حوار يدور بين شخصين، أو أكثر، بصيغتي المفرد والجمع ، مما يدحض مزاعم المدّعين ، بأنّ الروائي الفرنسي ميشال بيطور ، هو أول مستخدمٍ له في خطاباته ، ولا ينكر عليه مرتاض ذلك، ولكن "بمنهجية ، في حدود ما بلغناه من المعرفة ... فأثبت أن ضمير المخاطب قادر على أن يكون ندا عنيدا ، غريما شديدًا ، لضميري الغائب والمتكلم معًا " [1].

وعليه يعُّد ضمير المخاطب ، صِنوٌ للضمير " أنا " ، في أي علاقة تحاورية، ولعل هذا الاقتران هو ما أكدّ حضور الأنا بل " لم يزده إلا مثولا وبروزا؛ فكأنه ترجمة له من جنس لغته؛ أو كأنه هو الماثل والحاضر والشاخص ، ولكن بواسطة معادل لغوي آخر" [2].

ويستطيع الروائي توظيف ما شاء من الضمائر ، وفق الكيفية التي يراها تناسب مقام السرد، إضافة إلى ملكته الروائية في إتقان تنويع الضمائر وقت الحاجة إلى ذلك.

وضمير المخاطب كغيره من الضمائر ، له دوره في تشكيل السرد في أي زمن وجد، يُحال إليه أو العكس " وإذن، فاستعمال ضمير المخاطب لا يعني ، بالضرورة ، أنه وسيطٌ، وحتما، وعلى الحقيقة واليقين، بين ضميري الغائب والمتكلم؛ بل إن وظيفته سردية أساسا. وهو في كل الأطوار والأحوال ،، يوقع حدثًا سرديا بعينه"[3].

لا شك أن هذا التنوع المنضبط للضمائر السردية ، قادر على إجراء الدماء في عروق السرد، وتشكيل خطوط بصماته، طالما توفرت موهبة فنانٍ مبدعٍ ، يرسم ويُدقِّق، ويملأ خيالاً متعطشًا، طالبًا للارتواء ، مما يخلق بدوره علاقة تبادلية، بل تفاعلية ، تجعل من ضمير الأنا والأنت، وحدتين متميزتين، متناغمتين داخل السرد، إضافة إلى ما يؤديه ضمير الغيبة لدى إسناده المطلق إلى أصل يشبهه، ويدل عليه ، فيغدو الخطاب السردي كنهرٍ جارٍ، لا يعرف الكلل أو الملل ، فلا يتدفق إلا ليروي، والناهل منه:

---

(1) عبد الملك مرتاض : في نظريه الرواية 192.

(2) السابق 192.

(3) السابق 192-193 .

إما مُستكْفٍ بالارتواء، أو ماطرٍ ، لا يزيده إلاّ فيضانًا في العطاء ، وعذوبةً في التذوق.

**توظيف الضمائر السردية في الخطاب الفلسطيني :**

في الخطاب الروائي" **قمر في بيت دَرَاس**" ، يُلمس تنويعًا في توظيف الضمائر ، ابتدأه عبد الله تايه – وبشكل غير مألوف – باستخدام ضمير المخاطب ، في حوار قصير ومقتضب، يعلن عن شخصيتين رئيستين في الخطاب " – بدر الدين أفندي أريد أن أذهب معكم:

- إلى أين؟
- استنبول.
- أنت يا جبر مجنون !! "[1].

إلى هنا، وينتقل الروائي إلى ضمير الغائب ، يتوسل به العبور إلى مشهد المعركة "الحذر والترقب انتشرا في المكان ، بلغ الخوف مداه ، وكل جانب يوشك على الهجوم " [2].

وقد وظف الروائي ضمير الغائب في أزمنة مختلفة ، بعضها يؤكد ، وبعضها الآخر ينقل المسرود إلى زمن ، يوهم بالحاضر " يستمرّ المساء في الإظلام مصحوبًا بصرير غير مفهوم، من حشرات معروفة وغير معروفة ، السماء الأرجوانية تتحول شيئًا فشيئًا إلى لون رمادي، ثم تبدأ خيوط العتمة بطمسه خيطًا فخيطًا. سقطت الشمس، تبدّلت سحب الأرجوان..لم يبق في الحفر إلا قعِدَات يسدّ جوعها بعض البقسماط ... ارتفع نباح الكلاب ، وأحيانًا عواء الذئاب"[3].

وينتقل من ثمَّ إلى كلام، يوحي للمخاطب بأنه منقول عن شخص آخر ، معلومٌ من قبل السارد ، وإن لم يفصح عنه " اشتباكات الليالي الفائتة أنهكت المقاتلين ، وقضت على كثير من عتادهم، أوشك الطعام على النفاذ ، والذخيرة المتبقية تكفي لليلتين" [4].

ويستمر، إلى أن يفصح عن صاحب الكلام المنقول، وهو " قائد الكتيبة" " الإشارات تقول أن المدد قادم ، وأقنع جنودي أنه سيصل الليلة أو التي تليها على الأكثر ، أرسلتهم في النهار إلى القرى المجاورة وراء الخطوط الخلفية، لجلب الطعام منه وبقوة السلاح " [5].

وما بين ضمير الغائب والمتكلم ، تختنق المسافة السردية، ويضيق الزمن ، فالتحول المباشر يبين مدى التآلف والعطاء المتبادل بين هذين الضميرين " القائد بدر الدين حكمت يتأمل مساحة الظلام حوله ، حيث يتخندق جنوده في مواقعهم.. " أعرف الآن أن عزيمة جنودي

---

(1) عبد الله تايه : قمر في بيت دراس، ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2001، 5.

(2) السابق 5.

(3) السابق 7/6.

(4) السابق 7.

(5) السابق 7.

صارت في الحضيض ، وكل الكلام عن الجنة والنار ، والجهاد والاستشهاد ، الهزيمة والانتصار، صار مجرد كلام بلا معنى ، تفجّرت الأوضاع ضدنا في الشام، الإمدادات لم تصل، وقطار النجدة الذي وعدوني به لم يأت ، ازداد الفارون، ومجموعة الجنود التي تقدمت تستطلع ما يدور في جانب العدو أبلغتني اللّيلة أن الإنجليز وصلتهم قوات جديدة وذخائر وعتاد" [1].

وفي موضع آخر ، يستشعر إغراق السرد بالتأريخية ، وقد عبَّر بضمير الغائب في مساحة سريعة يطول انتظار المتلقي بحثًا عن نهايتها، مما يورثه مللاً وضيق حال " استشعر الاتراك رغبة العرب في الاستقلال ، لم تنشأ هذه الرغبة إلا بعد الانقلاب العثماني الذي حدث سنة 1908، والهدف الحرية والإخاء والمساواة بين الترك والعرب ، والأرمن واليونان، والأكراد، والألبان، لكنّ أنصار حزب" تركيا الفتاة" بذلوا جهودهم لتقدم العنصر التركي على غيرهم، عملاً بالفكر القومي ، فدب الخلاف بين العرب ، والترك ، وتطلع العرب للاستقلال ، فنشأت تجمعات في مدن عربية عديدة تطالب بالاستقلال ، وأقيمت في القدس فروع لبعضها"[2].

ويستمر السرد بأسلوب تقريري، يعكس مباشرةً واضحة ، تقيم السرد، وتقدم الأحداث جاهزةً في طريق المتلقي ، فتضيِّع على ضمير الغائب، فرصة العرض المشوق " ارتفعت الأصوات المطالبة بالإصلاح الإداري، ومُنِح العرب بعض الامتيازات ، ولمّا تأكدوا من مخادعة الترك لهم نادوا بالاستقلال، غضب الترك وساندوا جمال باشا لكسر شوكة العرب في الشام، فأقام في جبل لبنان ديوانًا عسكريًا عُرف بديوان " عاليه" . وساق من قبض عليهم من رجال الحركة العربية إلى هذا الديوان العسكري، فحكم على بعضهم بالسجن أو النفي، ونُفّذ حكم الإعدام شنقًا بعدد من قادة العرب في بيروت والشام والقدس " [3].

هذا، وفي إحدى الحوارات الدائرة بين جبر وقائد كتيبته ، وبينما هم متوجهون صوب "بيت دراس" ، يقدم الروائي عرضه، مستعيناً على ذلك بالضمائر الثلاث، والتي جاءت لتتواءم مع تعدد الشخصيات المصاحبة ، والتي تكشف بدورها، عن نهاية فاشلة للحرب ، وهزيمة فرّقت شمل الجنود المنسحبين" – ما القرى المجاورة لقريتكم يا جبر ؟

أشار إلى الجنود الجالسين معنا :

- هؤلاء الثلاثة من أسدود.
- نظرت إلى الجنود الثلاثة وأمرتهم.
- اذهبوا إلى قريتكم.
- وأنت أيها القائد؟

---

(1) عبد الله تاية: قمر في بيت دراس 11-12.

(2) السابق 13.

(3) السابق 13 .

-لا شأن لكم بي .. اذهبوا إلى بيوتكم. الحرب هنا انتهت

واصل جبر :

- وهذا من جولس
- وأشار بيده جهة الجنوب.
- ما اسمك؟
- عبد الهادي
- وأنت يا عبد الهادي معهم .. عد إلى بيتك "[1].

يُلمس من الحوار ، تضاؤل سطوة ضمير الغائب ، حيث يحضر بالقدر الذي يتيح له القيام بدوره، دون أن يشكل عبئًا على الحوار ، فينأى السرد من ثمّ عن العرض المباشر والإقحام المستكره للسارد.

إضافة إلى ما يعكسه ضمير المخاطب من مودةٍ، خرجت عن نطاق الصرامة القائمة بين قائد وجنوده ، مما يعكس أثر المأساة في كسر شموخ القائد، وتلطفه معهم في وداعه الأخير، ثم إصراره على ما أصدره إليهم من أمرٍ أخير ونهائي بالعودة إلى قراهم ، يفصح عنه قوله "الحرب هنا انتهت".

إضافة إلى ما يشفه ضمير المتكلم عن شعور بالألم ،وربما الخزي، فالقائد يخفي قراره بالعودة إلى بلاده أمام الجند ، تأبى نفسه التصريح بذلك إذ سأله أحد الجنود عن وجهته هو، فيجيبه بقول صارمٍ، يائس " لا شأن لكم بي ...".

أمّا في الخطاب الروائي " **شهاب** " ، فيُلمس سطوة ضمير الغائب بصورة واضحة، واستقطابه الموقف السردي بشكل يجانبه التوفيق، حيث يبدو توغل السارد في دقائق السرد، مكشوفًا أمام المتلقي، فيحرمه من التشويق، ويضيّع عليه فرصة البحث والاستكشاف، كما يلاحظ تركيزه على صيغة المفرد الغائب، معبِّرًا خلاله – وبشكل خاص – عن دخيلة كلٍّ من شخصية "الظبع" و" شهاب " "صحا" "الظبع " مبكرًا ، حمل عصاه الطويلة الغليظة، وخرج من البيت ، توجه نحو التله الغربية لقرية اليسيرة علّه يعثر على شهاب ... وتوجه نحو طرف الشارع . وقف في المكان الذي نصب فيه حاجزًا ... كان منتشيًا بما فعله في الأيام الثلاثة الماضية ... استرجع ما فعله ، واسترجع المكان الذي قطع فيه الإمدادات عن المستوطنة القريبة يوم كان مشردًا"[2].

---

[1] عبد الله تايه : قمر في بيت دارس 25.

[2] صافي صافي : شهاب ، ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس ، 2001 ، 1 .

يلاحظ في الأفعال ( صحا، خرج، توجه، وقف ، استرجع) ، وقوله " منتشيًا "، بأنها تسجل حركات وسكنات الظبع، بل وما يدور في مشاعره وأفكاره ، فكأنها تقريرٌ دقيقٌ، يقترب من التسجيلية ، ويخاطب الحواس بشكل مسهب ومباشر ، لا تجريد فيه، مما يدفع المتلقي إلى الشعور بالسأم، كما يُلحظ ذلك بشكل واضح ، أثناء عودة شهاب إلى اليسيرة ، بعد فترة طال فيها غيابه عنها ، والتي احتلت مساحة واسعة من الخطاب ، تمتد من الصفحة الخامسة، منذ أُعلمت شرحة بخبر رجوعه ، وصولاً إلى الصفحة الثالثة والعشرين، دون خروج المتلقي بجديد من جرّاء تعاقب تفاصيل المشهد ، والذي يغلب عليه الطابع الوصفي " أجفلت من الصوت الذي كان يرتد في كل زاوية من بيتها وجسدها وعقلها. سقطت ملابس شهاب من يديها. انتصبت قامتها، اتجهت نحو الباب، سمعت الصوت ثانية وثالثة.. وسابعة. أسرعت باتجاه الصوت وهي تنادي: "شهاب ..شهاب". في الطريق قابلت صديقاتها ، كن يركضن نحو بيتها، ليبشرونها بالخبر السعيد"[1].

ومما جاء أيضًا " تنادى أعضاء فرقة الكشافة وتجمعوا على عجلة من أمرهم. لبسوا زيهم الخاص، وحملوا الطبول والعصي والصولجانات والمزامير كما يفعلون في المناسبات العامة في اليسيرة وخارجها"[2].

وفي موضع آخر "سار الأهالي في مسيرة لم يشهد تاريخ اليسيرة مثيلاً لها من قبل ، ورغم الجمع الكبير يوم عرس " الظبع" و " أبي عمي" بـ " جليلة" و " فظيعة" ، إلا أنهم لم يحظوا بمثل هذا الحشد أو الاهتمام ... وإذا كانت المناسبات السابقة موضعًا لمشاركة جموع اليسيرة ، فإن لقاء شهاب شارك فيه الناس والحيوانات من كلاب وأغنام وأبقار وحمير ودجاج وقطط وجمال . نعم ، كانت هذه المناسبة الوحيدة التي شاركت فيها الحيوانات بمحض إرادتها"[3].

وتستمر الحشود بالتجمع؛ لتشكل موكبًا جماعيًا مكثفًا "سارت اليسيرة ، ابتدأت من مركز القرية متجهة غربًا ، وكبرت شيئًا فشيئًا. مشى " أبو عمي" حول الفرقة وكأنه يتفقد أعضاءها واحد واحدا ، ويردد بأعلى صوته: " شهاب جاب القوشان". كان يدور حول الفرقة ، تجده مرة أمامها، ومرة على يمينها ومرة على يسارها ومرة رابعة خلفها. وقف " الواوي" بعيدًا، فهو يهاب " الظبع ويخشى كلامه الجارح ، ولكنه ، كان مصرا على مشاركة الناس هذه المناسبة بعدما قيل عن علاقاته المشبوهة بالانجليز ، وعن العبث بآثار القرية وبيعها لهم " [4].

---

(1) صافي صافي: شهاب 5.

(2) السابق 6.

(3) السابق 7.

(4) السابق 8.

يبدو المشهد مسرفًا في الطول، حيث يمكن تلخيصه بعبارة واحدة " وصف لقاء اليسيرة بشهاب"، ويأتي ذلك بتدخلٍ سافر، لا تتجاوز فيه الدلالة ، إلى ما هو أبعد من سطور المشهد.

كما يبدو وصفه لدقائق الأمور أمرًا مبالغًا فيه، فلا يتجاوز بالمتلقي سقف الحقيقة ، فعلى سبيل المثال : جاء في نهاية المشهد " كانت جموع الحيوانات قد وصلت هي الأخرى تباعًا، وجدت أكوامًا من القمح والشعير والكرنسة والعدس وغيرها في البيادر ، ورغم حرارة الشمس إلا أنها بدأت بممارسة طقوسها ، فأكلت من هذه الكومة ، وانتقلت إلى الثانية ، ثم إلى الثالثة وهكذا ... لم تكن الحيوانات هي السبب الوحيد في ذلك، فالصبية أيضًا قفزوا من هذه الكومة إلى تلك ، مرة من أجل اللهو، ومرة من أجل أن يروا شهاب "[1].

ويحق التساؤل هنا : ما المهمة التي يؤديها ضمير الغائب هنا؟!

وهل أتت هذه التفاصيل كنوع من الاستخفاف بالمتلقي ؟! أم أنها قصور في قدرة الروائي على توظيف ضمائر الغيبة؟!

وفي القسم الأوفر من الخطاب، يأتي تفصيله المبالغ فيه لسيرة شهاب، والتركيز على صفاته الجسدية ، مسهمًا في بناء وهدم الشخصية بشكل ملفتٍ للانتباه ، ومضيعًا لحيوية دور ضمائر الغيبة في تقديم السرد بشكل مشوّقٍ وفريد.

أما " **شرفة الهذيان**" لإبراهيم نصر الله، فيلمس من خلال الخطاب ،تآلف الضمائر على تنوعها ، حيث يقدمها بعرضٍ مغاير لما هو معهود لدى روائيي عصره؛ ليظهر خلال ذلك تأثره العميق بالفن المسرحي والسينمائي في أكثر من مشهد، يُفعِّل ضمير المخاطب؛ ليجعل منه الضمير المنافس لضمير الغائب.

وقد أدى ضمير الغائب دورًا فاعلاً في التعبير عن غياب الحقائق من حوله ، وانعكاس ذلك على نفسه ، إذ يسكنها الخواء ، وطعم الغربة ، وهذيان الخوف من كل رقيب، فتبدو روحه خلال ذلك ، كشبحٍ يمتطي سواد الليل ، هاربٍ إلى كهف يلوذ إليه، أو هوامٍ تواسيه ، تتوشى لغته بالهذيان، تغلفها صفرة المعذبين، وفي الزوايا.. تنزوي الحرية كحلمٍ مكسور الجناح، منتوف الريش، تمامًا كعصافيره المسكونة بالموت ، وأقفاصٍ بحجم الإنسان، والطير ، والشجر، ووطن محاصر بالقيود.

إلا أن الروائي، تجاوز ضميره الصديق بداية الخطاب؛ ليعلن عن خلٍّ ووليفٍ آخر ، يحرك خلاله ملكات المتلقي ، كمحاولة منه لإخراجه من مقعد المتفرجين، إلى خشبة الممثلين

---

[1] صافي صافي: شهاب 21.

المسرحيين " باستطاعتك أن تَلعَنَ اللغة ، تلك التي لم تُسعِفكَ بأكثر من كلمتين هما: الرعبُ والجحيمُ وأن تتلاشى بعد لحظات في حديث أطفالك الموتى عن الاحتمالات الغامضة والمحتَمَلَة لبرامج سهرة الليلة؛ باستطاعتكَ أن تتُابعَ الكذبَ على الهواءِ مباشرة المدة التي تحتاجها كي تطمئنَ على المستقبل وتواصل السهرة مع أي فيلم تختار.

لا بأس فَهُمْ لا يريدون منك أكثر من ذلك"(1).

ويطول خطابه لشخصٍ مفترض طيلة الصفحة الثالثة ، فيغمز بالكثير ، قبل أن يُحمِّل المتلقي أعباء مشاركته لأحداث خطابه ، الذي يميل ناحية الفلسفة والترميز بالشيء الكثير، فتفيض الدلالة بطمى رطب، يخصّب الخيال ويثريه، ولا شك أنه يطرح الكثير" باستطاعتكَ أن تمتَدحَ القمرَ دونَ ان يطلبوا منكَ بصماتكَ العَشر وفصيلة دمك وخريطةَ الوراثة ، تلك حريتُكَ التي لن يتدخّل فيها أحد... باستطاعتك أنْ ... ولَكنْ حين يأتونَ.. تذكّرْ: لن تكون أكثرَ من كتلةِ العري تلك ، فوق كتلةِ العري التي تحتها ،ولعلهم سيُتَمْتِمُونَ بخشوع وهم يرون قطرةَ العَرَقِ تلك التي تنسابُ من عنقكَ نحوَ آخر نقطةٍ خفية من عمودكَ الفقريّ إذ يُشْرِعُونَ حماستَهم، وهُمْ يتضاحكون ... مُتَطِّلعين لعتمةِ كهفك الصغير "(2).

وباعتبار ضمير الغائب ، ضميمة ملازمة للمرجع الأصلي ، فقد استخدمه الروائي للإحالة إلى علل وأوبئة ، تغلغلت في المجتمع العربي ، فبات المكافح لها أشبه بمخربٍ أو إرهابي ، يستحق أشد العقاب ، وقد قدم ذلك بشكل ساخر ، إذ اعتبر نقيضها ، من مقومات المواطنة الصالحة في المجتمع العربي ، من ذلك :

- التطاول على الغرب ؛ لذلك يحرم على أي صحفي أو مواطن عادي التصوير باتجاه الغرب ، أو حتى النظر إليه .
- الاتجار بالعصافير ، بغير إذن الحكومة ، التي ساهمت في نشر ثقافة صيد العصافير ، وتوفير الأقفاص اللازمة لمنعها من الهرب، وما في ذلك من مؤشر خطير؛ لكون العصافير الرامزة إلى الإنسان الحر الطليق، تمارس حرية الانطلاق والتغريد متى شاءت، وفي كل الاتجاهات المسموحة والمحرَّمة .

كما جاءت لغة بعض المشاهد، كأقرب ما تكون من لغة الشعر، يقودها ضمير الغائب، ملتاعًا من لسعات دلالالتها ، يُعرّف مرجعها أولاً ، ثم يغيِّبُهُ؛ ليزداد السرد توترًا وإثارة " أمام الشمس

من قديم ألقت المدينة قدميها على حافة السَّيل

(1) إبراهيم نصر الله : شرفة الهذيان 3 .

(2) السابق 3.

والتهمت أشجارَها أمام الشمس
كي لا تنهض الخضرة في الليل
وتفاجئهم نائمين . بما تبقى فيها من ماء
من قديم
أعدَّ الرجال خزائن مضيئة
وحشروا فيها ظلالهم
وسُمْرَة نسائهم
وشعر بناتهم الأسود
والضّحكَ الذي لم يكن له ذات يوم سبب وخرجوا لمكاتبهم مطمئنين" [1].

ويضيف بقوله:

" من قديم
لم يقعوا في خطيئة أن يكون هنالك شيء
أعلى من قاماتهم
حتى لوحات الإعلانات
كي لا تُساورهم أنفسُهم أن ينظروا للأعلى"[2].

كما يسهم ضمير الغائب في استعراض الأحداث من زوايا دقيقة ، ويؤشر على علة الخوف من الغرب ، بشكل كاريكاتوري مثير للضحك ، يتحايل عبره تصوير مواقف رافضة، ولكن؛ باستتار متفرد ، يبزُّ القول الصريح، والوصف المباح ، فيرفع عن قلمه مسئولية التعيين والحرج، وبالتالي يحقق دلالات أكثر كثافة ، ورؤى قادرة على الاستطالة والتمرد ، كما ان ذلك يضفي على السرد جماليات فنية ، تنافس ما يمكن أن تحققه لغة المباشرة، والنصح المكشوف ، يتضح ذلك من خلال موقفه من الصحفية التي جاءت تصور المكان من المركز الذي يشرف عليه رشيد النمر، بسلبيه تطغى على الموقف ، وتثير شجوناً تطعن في الصميم "حملا الطاولة معًا و والكاميرا الغربية فوقها ، حتى وصلا منتصف السَّاحة.

تراجع أربع خطوات للوراء ، تأمَّل الطاولة ، تقدَّم وأزاحها قليلا نحو الشَّمال ، ثم، ولكي يطمئنَّ قلبه أخرج البوصلة من جيبه ، وضعها على سطح الطاولة ، حدد الجهات ، ثم أخرج من جيبه قلم تخطيط أحمرَ ووضع دائرة على حافة الطاولة الغربية" [3].

---

[1] إبراهيم نصر الله : شرفة الهذيان 20.

[2] السابق 20-21.

[3] السابق 80.

وفي مشاهد أخرى ، يحمل ضمير الغيبة مهمة كشف خبايا نفس رشيد النمر ، حيث يتجرأ نيابة عن شخصيته ، بفحص أفكاره ، وغربلتها، بما يشبه انتقاد الذات؛ ولكن ليس إلاّ بعد الموت ، أومن من قلب ما يشبه الحلم " فكّر رشيد النمر في الأمر ، طائرة صغيرة ترتطم ببرج التجارة العالمي في نيويورك، وبسبب ذلك يقطعون نشرة الأخبار، ماذا لو كانت ارتطمت ببناية مركز التجارة العالمي نفسه !!...

فكَّر رشيد النمر: أيّ برج هذا الذي يصمد بعد ارتطام طائرة صغيرة به ، لتأتي طائرةً أخرى وتكرِّر الأمر؟ [1].

وفي موضع آخر ،يطال أحلام رشيد النمر ذاتها ، وبصورة كاشفة لما يكابده أثناء النهار، ويخشى من مكاشفة أحد بذلك ؛ لينطبق عليه المثل الشعبي " الذي تراه أم حسين، تحلم به في الليل" ، وكذلك " الجَوْعَان... يحْلُم برَغيفِ الخُبز" ، وفي كلتا الحالتين، فهو مكابد، يفتقد التفكير الهانئ، وحرية الحياة ، وكرامة العيش؛ لذلك فإن أحلامه ، تكشف باطنه؛ لتُظهر من ثم، شخصيةً مريضةً ، ونفسيةً متعبةً " مرَّت في حلمه عصافير كثيرة وكان بإستطاعته أن ينتقي منها ما يشاء؛ فقط، كان عليه أن يشير إلى أحدها حتى يراه إلى جانبه واقفًا بأدب جمٍّ ، ولم يغفر لنفسه أنه عاش حياته جاهلاً لا يعرف فضائلها ، وقد شجّعه ذلك أكثر ، إذ راح يشير إلى العصافير كيفما اتَّفَق ، وكل عصفور يرى إصبع رشيد النمر يتجه إليه كان ينعطف برشاقة استثنائية كما لو أنه طائرة حربية فائقة التطوُّر ويهبط كسهم ضامًّا جناحيه "[2].

ومرة أخرى ، يجسد ضمير المخاطب بُعد الهُوَّة التي سقط فيها الإنسان العربي ، من جراء محاصرة فكره وروحه ، وإفراغهما من محتواهما ، من قبل أنظمة المراقبة المفروضة عليه، والتي تضرب في كل اتجاه ، إلى أن تحول إلى مجرد أداة مبرمجة على الطاعة العمياء، وهو مستسلم بمقتضى الضرورة ولقمة العيش ، مما ولّد لديه شعورًا حادًّا بالاغتراب.

ومن خلال حوار رشيد النمر مع إحدى الصحفيات الراغبات بتصوير المركز من جهاته الأربع، يستشف مقدار الخطر المحيق بالأمة العربية من جراء التنازلات المتتالية على موائد المفاوضات ، وتتالى الهزائم الموجهة ضدهم للصالح الغربي ، وهكذا ، فإن طاولة الاستكشاف المعنية ، هي طاولة لرصد التجاهل العربي لقضية فلسطين ، والعراق، ولبنان ، يضاف إليها كل يوم ، قطر جديد.. وهمّ جديد.. لا تناقش إلا من زوايا خاصة، وفق ما يراها الغرب الأمريكي وأحلافه، فالأقوى هو من يفرض الشروط ، والعرب أضعف من أن يفرضوا شيئًا يذكر " لم تزل التعليمات كما هي (ممنوع التصوير من فوق السطح).

---

[1] إبراهيم نصر الله : شرفة الهذيان 83/84.

[2] السابق 85.

: طيب ! وهل سمحوا بتصوير المشاهد الواقعة في الغرب؟

: ممنوع التصوير في هذا الاتجاه.

:ها أنتَ تعُيدنا من جديد لعصر الطاولة الذي حدثوني عنه.

: قالت له وهي تنظر نحو الطاولة في داخل الغرفة شبه المعتمة.

: إنها التعليمات.

: خلاص . أمري إلى الله.

طوال حديثه معها كان يفكر في شيء واحد، ألاّ يتركها خلْفه حين يذهب لإحضار الطاولة، ولذلك ، وجدت نفسها مضطرَّة للسَّير معه نحو الغرفة شبه المعتمة، وقد دعاها لمساعدته في حَمْل الطاولة " [1].

يُسهم ضمير المخاطب في توجيه وضبط الأفكار في اتجاه محدد، وتحريكها ضمن حدود ما يمكن حدوثه في الواقع المعاش؛ ليلتقي بالمتلقي على أرض الحقيقة، محدثًا بذلك نوعًا من الإثارة النفسية ، التي تدفع بدورها نحو قراءة حاضر قلق، وبلغةٍ.. تجمع ما بين الجدة والطرافة.

ومع ضمير المتكلم يحمل الروائي جواز مرور يمكِّنه من اختراق مواقع استراتيجية، إذْ يغافل السارد؛ ليحيا بعيدًا عن أعين الرقباء، ويزيل الحواجز بينه وبين المتلقي، بما يساعده على غور مشاعر وأفكار الروائي ، فينقدها إيجابًا أو سلبًا ، بعد أن يعيش معه حلمه الضائع ، ويتبصر خفايا ذاته.

إلا أن حضور ضمير المتكلم ، لم يأت مفصلاً أو مطولاً ، كعادة الروائيين الذين يسهبون في سرد تفاصيل سيرتهم الذاتية، أو سير شخصيات مشهورة، تركت فيهم أثرًا بالغًا.

ومن هنا ، يلمس ارتباط ضمير المتكلم بالمخاطب طوال السرد ، في حوارات.. يغلب عليها الطابع الفلسفي الساخر" ذكريات !

( ليل .. خارجي)

ذات يوم سأله صاحبه الميت:

: ما الذي تتمناه أكثر من وجود عينين لك؟

فقال : جفونا.

وما حاجتك لهما؟

: لكي لا يُرى قعْرُ روحي.

سأله : وما الذي تتمناه غير وجود الجفنين؟

---

[1] إبراهيم نصر الله : شرفة الهذيان 79.

:نومًا هنيئًا بداخلهما

: وما الذي تريده بعد النوم؟

:أحلامًا غير شريرة لا تذكِّرني بالنهار.

: وما الذي تريده أكثر من قدمين يمكن أن تحملاك بعيدًا؟

: أتمنى وجود الطريق." (1).

تضرب الأنا لديه في الخواء ، نفسه مفرغة من أي معانٍ ، عدا الخوف والترقب، من الصعوبة حسبما يبدو.. أن يتحدث عنها ، إذ تفتقر إلى الرؤية والشعور بالأمان ، رغم مناسبة ضمير المتكلم لحديث النفس مع النفس؛ إلا أن هذه الحالة ، مَرَضيَّة إلى حدّ النخاع ، تتخبَّط بدون هدى بين أمواج من التوهان ، وريح تصر الآذان ، وليلٍ يحجب الرؤية ، ويُفقده الطريق إلى الهداية وحقيقة الأشياء.

ويلاحظ بهذا الصدد ، سرعة انتقال الروائي من ضمير إلى آخر في بعض المشاهد، مما يكسبه سرعة الإيقاع ، من خلال أسلوب يعج بالتوتر ، مشحونًا بالمساومة، ويغصّ بالاغتراب "لكن الناس كانوا يعرفون ، بحكم خبرتهم الطويلة ، أن الحكومة لا تسمح باقتناء العصافير عبثًا. وأكّد البعض أن هناك ملفات تفتح لكل من يشتري عصفورًا وقفصًا في آن.

*****

حين رأت امرأته القفص الضَّخم ممتلئا بالعصافير ، صرختْ: رحنا بداهية . هل جُننتَ لتشتري كل هذه العصافير ومعها القفص؟!

كان يمكن أن تصنع القفص على الأقل ، كي لا يفتحوا ملفًّا لكَ ولأولادك ولأولاد أولادك وربما يضعون اسمي فيه!!

: اطمئني . قال لها . لقد اتخذتُ جميع الاحتياطات .

: وما الذي قلته لهم ؟

: لدينا وليمة كبرى ، دعوة مهمة بمناسبة عيد زواجنا العشرين"(2).

ومثلما بدأ خطابه بضمير المخاطب ، فإنه يمرر نهايته كذلك بضمير المخاطب ، إلى أن ينتهي إلى مقطعٍ شعري ، عبر عنه بضميري المتكلم والغائب ، تنتفض خلاله كل عواطفه؛ لتتدفق دفعة واحدةً ، بعد ان صام عن التصريح بها طوال خطابه السابق " أغنية النهاية

---

(1) إبراهيم نصر الله : شرفة الهذيان144.

(2) السابق 43- 44.

أقفاصٌ طائرةٌ عبرت من خمس جهات ، حطت فوق سطوح الاسمنت ، انتشرت مثــل العــشب الأسود، غنَّتْ ، أقفاصٌ ولها أجنحة لا يشبهها شيءٌ، أقفاصٌ ، تتراكضُ، تغفو وتنام ؛ تملأ بــرَّ الصَّحو .. وسائدُها الأحلام.

نامي يا امرأتي بين النوم وبين النوم . أو مثل الندم الأعمى في صفحات الدَّمْ "[1] .

ويضيف بقوله "ثمة شيءٌ في القفص الطائر لا يُدركه الفرحُ ولا يُدركه المــوتْ. شــيء يتهجى اسمي وشفاهَكِ ويعيد حكايتنا المنسيَّة وبلا صوتْ. قفصٌ تتذابحُ خــارجَ بوابتــه الطيــر ويفترسُ الحسّون الحسّونْ . قفصٌ يُلغي الفرقَ الأزليَّ المجنونْ. ما بين الفاتِنِ والمفتون. أخــشى أن ترحلَ يا امرأتي هذا الأقفاصُ وتتركُنا لرفوف الدوريِّ الباكيةِ وأفئدةِ الغربانْ. ماذا يتبقّى منــا إن رحلتْ يالمرأتي وتعرَّى الإنسان؟ ماذا سنقول لإبنتنا : ( هجرتك الأقفاصُ ولم تتلفَّــت نحــو ربيعك هذي القضبانْ). أقفاصٌ طائرة وتهاجر من بدء الخلق وتعبُرْ حقــلَ الــورْد كمــا تعبــر الطوفانْ ... أقفاصٌ في داخلها أنهارٌ تجري وسماءٌ، تتلوّى ، حمراءْ "[2].

يبدو تلوين الضمائر مناسبًا للغةِ الروائي الشعرية، في تحليقاتها الفنيــة ، وانــسجام بــادٍ كذلك بين اللغة والرؤية ، والتي ذهب فيها الروائي مذاهب شــتى مــن الحــضور، والغيــاب ، والتلميح ، حيث الفرص متاحة هنا، لتعدد القراءات ، والتي بدورها تصب في مــصب واحــدٍ ، حديث الغربة، والجوع إلى الحرية ، والهذيان بها ، تسيطر على جــو المــشهد التــصويري ، الضاربة أجنحته في عمق الخيال ، وهلوسات الكوابيس ، وليل الضياع و الحرمان .

## التفاعلات النَّصِّيَّة في الخطاب الروائي:

### تطور الظاهرة :

يُلاحظ أن ظاهرة التناص ليست منقطعة عن التراث الأدبي بشكلٍ عام، والسردي بــشكلٍ خاص، إذ يُلمس ترابطٌ قوي بين الآداب والعلوم الإنسانية، مما يجعل المعارف متراكمة، تحركها خبرة المبدع وذاكرته الخاصة؛ لتؤلف منها نصوصًا أدبية، أو غير أدبية.

ومن الهام هنا، تعريف النص باعتباره مصطلحًا متداولا بين النقــاد والأدبــاء الغــرب والعرب، ولدى المدارس التقليدية والحديثة، ثم إنه، يُشكِّل بداية هامة، تفتح ما هــو مغلــق فــي مصطلح "التَّناص"، أو ما يُسمى بالتفاعل النَّصِّي، حيث وجدت الباحثة، أنهما الأكثر تداولاً لــدى النقاد.

---

[1] إبراهيم نصر الله : شرفة الهذيان 193.

[2] السابق 193. يوجد خطأ مطبعي في ( هذا الأقفاص) وهي جمع تكسير، يناسبها اســم الإشــارة ( هــذه) ومثالها : القوارير، الأعباء ، النواميس ، أما في قوله: ( لإبنتنا) فهذا خطأ آخر ؛ لأن ابنة من الأسماء العــشرة. التي تكتب همزتها وصلاً.

وقد عرّف "ابن منظور" النص"، بأنه "رفعُك الشيء نصَّ الحديث يَنُصُّه نصًّا: رفَعَه. وكل ما أظهر، فقد نُصَّ...ونصَّ المتاع نصًّا: جعلَ بعضه على بعض" [1].

وفي موضعٍ آخر "النَّصُّ التحريك حتى تستخرج من الناقة أقْصَى سيرها...ونصَّ الرجلَ نصًّا إذا سأله عن شيءٍ حتى يستقصي ما عنده. ونصُّ كلِّ شيءٍ منتهاه" [2].

ويرى بارت النص، صناعةً تُنسج "من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض. ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية. وهذا المكان، ليس الكاتب، كما قيل في الوقت الحاضر، إنه القارئ...وإن وحدة النص ليست في أصله، ولكنها في القصد الذي تتجه إليه" [3].

وهذا المفهوم يجعل من النص قوة فاعلة أو دينامية، مما يعني انفتاحه وبُعده عن "الانغلاق، والتراخي والصمت المهزول. إنّه محطات متفاوتة الدرجات الدلالية، لا تستكين إلى فكرة معصومة، بل تتجسد في خارطة تعدد البناء الدلالي إلى تصورات منظورة، وغير منظورة"[4].

ونتيجة تأثر الباحثة البلغارية "جوليا كرستيفا" بباختين والماركسيين، ثم آراء علماء النفس، في دراسة الظواهر اللغوية والأسلوبية الكامنة في النص، بدأت بالانطلاق؛ بحثًا في ماهية تشكُّل النص، إلى جانب دراسة حضوره اللغوي، وأصبح العمل الأدبي حسب رأيها، يشكل "لغة منتجة على مراجع خارج النص، منها النصوص الأدبية والفكرية، والممارسات الأيديولوجية والدينية والفنية، فالنص مساحة خصوصية للواقع والتاريخ "[5].

ويعتدّ النقاد الغربيون – بشكل خاص- بمحاولات جوليا كرستيفا، إدراج التناص كمفهوم، ضمن ما أسمته بـ "الإنتاجية"، إذ "استندت في تحليلها إياه إلى "حوارية" (أو بولوفينية) باختين، والنص يغدو، من هذه (الوجهة، بمثابة موطن لقاء ومعارضة لنصوص عدة) "[6].

وبمعنى آخر، فإن عملية الاقتطاع، أو التحويل، أو الامتصاص بين النصوص، تشكل عملية إنتاجها، ما يقرّبها من لوحة فسيفسائية، مطرزة بخيوطٍ وألوانٍ شتى، تتشربها اللوحة؛ لتتحول إلى تصور قائم في خيال المبدع، يسعى إلى تطبيقه، وكل ذلك يتم من خلال ذاكرته هو،

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، 97/7.

(2) السابق 98/7.

(3) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سورية، 1994، 24.

(4) عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار صفاء، عمان، 141.

(5) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت،25.

(6) محمد ناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ط1، كلية الآداب، سوسة، 1998، 389.

ومن ثم فإن أي نص تبعًا لذلك "هو امتصاص أو تحويل ممتصا أو متحـولا تماما مـن نـصوص أخرى، إذ لكل نص خصوصيته وتفرده وتميزه، وإلا كان متنسخة من الـنص أو النـصوص التـي امتصها أو حولها"[1].

أمّا تودوروف، فيبني تصوره لظاهرة التناص، على أسـاس المبـدأ الحـواري، إذ يـشكل "(المسافة) بين الكلمة الموضوعة بين علامتي اقتباس، التي تحس وتستخدم ككلمة غريبـة، والكلمـة نفسها (أو كلمة غيرها) المكتوبة دون علامات اقتباس . التدرّج غير المحدود في درجات الغرابة (أو الملاءمة) بين الكلمات، ودرجات المسافة المختلفة في علاقتها بالمتكلم. توضع الكلمات على محـاور مختلفة، وعلى مسافات مختلفة بالقياس إلى كلمات المؤلف" [2].

كما أن التفاوت لا يشمل "فقط الخطاب الحر غير المباشر بل الأشكال المتعددة من الخطـاب الأجنبي الغريب: المستتر، ونصف المستتر، والخطاب المبعثر المتفرق، إلخ" [3] .

تبدو وجهة نظر تودوروف قاصرة؛ لأنها تبني تصور الظاهرة وفـق المـستوى الـصرفي للكلمة أو الجملة، دون أن يذهب إلى ماهو أكثر من ذلك، ثم إنه يركـز علـى التنـاص الظـاهري للاقتباسات، وإن تناولها بشكلها التدريجي وبلغة الحوار ؛ لكنها في النهاية، تشكل خطـوة أو بعـض خطوات متقدمة، في اتجاه تطوير فهم الظاهرة.

وقد طرح البعض مصطلح التوازي؛ ليعبِّر عن التعالق القائم بين النصوص، ثم هنـاك مـن أطلق عليه مصطلح "النص المصاحب"؛ لضرورة نحوية، تقتضي إتباع الصفة لموصوفها، فلا يجوز القول مثلاً: "المتعاليات النصية"، وهذا ما يطلق عليه بلعابد عبد الحق "القلق النحوي"، إضـافة إلـى "سوء التقديم والتأخير، وهذا خروج بين عن الضوابط النحوية للغة، في مثل ترجمة الهادي الحطـوي لمصطلح المناص، بالتوازي النصي، مقدمًا الصفة عن الموصوف" [4].

أما مصطلح التوازي، فهو بزعم الباحثة، لا يعبر عن عملية  التلاقـي بـين النـصوص أو الخطابات؛ لأن صفة التوازي، أساسها افتراق الأبعاد لا اتصالها.

وإطلاق جنيت مسمى المتعاليات النصية على عملية "التفاعل النصي"، قد عدل عنه يقطين ، مفضلاً عليه "التفاعل النصي"، معللا ذلك بقوله "وفضلت بدله مصطلح "التفاعل النصي". ومنذ بدايـة اطلاعي على الأدبيات الجديدة في فهم النص، ظهر لي فعلا أن توظيف مصطلح "التفاعل" في كتابي "انفتاح النص الروائي" أكثر دلالة على انفتاح النص وتعدده وشموله" [5] .

---

(1) ماجد ياسين الجعافرة: التناص والتلقي، ط1، دار الكندي، الأردن، 12.

(2) تزفيتان تودورف: المبدأ الحواري 144.

(3) السابق 144.

(4) علامات في النقد: المجلد 11، 2005، 194/8.

(5) سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2005، 121.

وقد ساهمت الدراسات اللسانية والسيميوطيقيه، إضافة إلى تطـور الوسـائل الـسمعية والبصرية ، بدور بارز في توسيع أبعاد النص؛ ليشمل بدوره، كل ما هو مسموع أو مرئي، ممـا يجعله "لا نهائيًّا، ومتعددا من زوايا مختلفة: دلالية وقرائية وعلاماتية. وبـسبب هـذا التعـدد لا يمكن لأي قراءة أن تستنفذه لأنه مفتوح أبدا، كما ليس من المسوغ لأي منهج ادعاء أنه الواحـد الذي يمكنه الكشف عن دلالاته" [1] .

ومن قلب هذا الخضم من التعريفات، هناك من ينادي بأن تحل دراسة التنـاص مكـان النص، بينما يرى آخرون، بأن "فيه مبالغة؛ فالنص ليس تناصًّا فحسب، بل كما سلف – يـشتمل على العديد من القضايا، منها التناص" [2] .

وهذا الاختلاف، يوجّه إلى أهمية دراسة ظاهرة التناص، بالاعتماد على أكثر من منهج ، ورغم الاختلافات الدائرة، فقد التقت وجهات نظر النقاد حول العديد من المحاور الهامة، أو كمـا أسماها البعض الآخر، بمقومات التنـاص الرئيسة، والتي استخلصت بدورها من مجموعـةٍ مـن التعريفات المطروحة، وقد "تمثلت في:

1- فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه بتقنيات مختلفة...

2- ممتص لها، يجعلها من عنديته لتنسجم مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

3- محّول لها، بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها ومعانيها أو بقـصد تأيدها"[3] .

ومن منطلق هذه المقومات، عُرّف التناص بأنه "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مـع نص (حدث)، بكيفيات وأساليب مختلفة، وبقصد معين" [4] .

ويرى صبحي الفقي بأن ظاهرة التناص تخضع لمعايير، تحكم طبيعة العلاقة القائمة بـين النصوص أهمها:-

"1. مطابقة المعنى دون اللفظ.

2. المشابهة في اللفظ والمعنى.

3. المخالفة.

4. التفصيل والشرح والتوضيح.

5. الإجمال في أحدهما والتفصيل في الآخر.

---

(1) سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط 120.

(2) علوم اللغة: المجلد السابع، 2004، 121/2.

(3) http://montada.arahman.net/t10832.html

(4) السابق 1.

6. استفهام كائن في أحد النصين والإجابة عنه في الآخر" [1].

يبدو وجود تعارض بين اعتبار الفقي للنقاط السابقة من قبل المعايير، واعتراضه نفسه على ما جاء به محمد عزام من كون التناص محتكم إلى معايير، وهي الاجترار، الامتصاص، الحوار، والتي لا تخرج بدورها، عن كونها مستويات، تتفاعل النصوص خلالها، حيث "يرى محمد عزام أن التناص تحكمه ثلاثة قوانين، ونرى أنها ليست قوانين، بل هي درجات التناص في العمل/ النص؛ فهو يرى أن هذه القوانين هي:

1- الاجترار، وفيه يستمد الأدبي من عصور سابقة ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة" [2] .

ويتبعه قانون" 2- الامتصاص، وهو أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب، وضرورة (امتصاصه)، ضمن النص الماثل، كاستمرار متجدد.

3- الحوار، وهو أعلى المستويات. ويعتمد على القراءة الواعية المتعمقة التي ترفد النص الماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثية " [3] .

وربما، كان أولى بالناقد، جعل عملية الامتصاص في مرحلة تالية؛ كونها تحقق درجة من التوافق الكلي أو الجزئي، بهضمه واستيعابه بشكل جيد، فلا يخضع لمناورات قد تؤدي إلى الفشل أو القبول، وبمعنى آخر، فالحوار بين النصوص هو ما يؤدي إلى عملية الامتصاص، وتمثل النص المتقدم للمتأخر، وبشكل نسبي.

وليس بالضرورة أن يؤدي الحوار إلى امتصاص، فقد يشكل أيٌّ من التعارض أو الرفض، ناتجًا لعملية التفاوض، وكما أن ذلك يتم، من منطلقٍ ثقافي وحضاري، فإنه لا يعدم استمرار عملية الحوار في مرحلة تالية للتناص الذي يخلقه وعي المبدع، إذ يتلقفه المتلقي؛ ليُعمل فيه قدراته، ويسهم في تطويره.

ويتضح من ثم، أن التناص يمثل "حقيقة أدبية ونفسيه، وهي أنه لا يمكن إبداع نص من خبرة المبدع وحدها" [4] .

مما يعني اقتراب مفهوم "التناص" من كونه "عملية"، أو "استراتيجية"، ذات مبادئ وأسس، تحكم العلاقة بين النصوص أو الخطابات - على تنوعها- وأن عملية التفاعل هذه، تجسد مستويات التحاور القائمة بين النصوص، والتي يتم من خلالها تقريب الرؤى والأفكار، أو

---

(1) علوم اللغة: المجلد السابع، 2004، 108/2.

(2) السابق110.

(3) السابق 110-111.

(4) عالية صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري 226.

تنافرها، بين النص الحاضر والغائب، مع وضع عنصري الزمان والمكان، في مقدمة الأسس التي تنهض عليها عملية التفاعل، وإلاّ فقدت عنصر المشاركة الفاعلة أو التعارض، وأفرغت من ثم محتوياتها، من مضمونها الفكري والنفسي.

وتتطلب هذه الدراسة وقفة؛ لاستجلاء حقيقة ما إن كان ثمة علاقة تربط ظاهرة التناص بمصطلحات نقدية عربية قديمة.

يبدو أن أكثرها تداولاً لدى النقاد العرب، مصطلح "التراث"، الذي بدوره .. احتوى بين جنباته، أنواعًا أخرى من المصطلحات، التي جاء تداولها بشكلٍ واضح ضمن دراسات نقدية عربية، في فترات زمنية متفاوتة من الخلافة الإسلامية، والممتدة إلى يومنا هذا، بل هناك من يعد العصر الجاهلي أولى بدايات التحاور بين النصوص.

وقد قامت اللغة العربية بمهمة جمع التراث العربي وتوحيده، فبواسطته "يستمد التناص النابع من التراث والتابع له – في كثير من مفرداته – أهمية قصوى، خاصة أنه – أي التناص– وجد في هذا التراث بأشكال كثيرة، دون أن ننتبه له"[(1)] .

كما حفظ الشعر الجاهلي ما عرف بـ "أيام العرب"، وهو مدون بشكل مباشر ضمن العديد" من المعارضات الشعرية ، لشعراء أمويين وعباسيين .

والتراث، بما يشتمل عليه من لغة، وأدب، وقيم، وتقاليد، تربطه بالأدب بشكل عام علاقة تواصل، كما تلمس ممارسته الفعلية– كشكلٍ ومضمون– في التشكيل السردي العربي، والذي تشكِّل الخطابات الفلسطينية جزءًا لا يتجزأ من ذاكرته التراكمية على مر العصور.

ومن خلال دراسةٍ قام بها أحمد حلبي، تضمنها كتابه "التناص بين النظرية والتطبيق"، يثير قضية التناص " مبينًا أوجه القرابة بين بعض المصطلحات النقدية العربية القديمة مثل: التضمين والاقتباس والسرقة والمعارضة والمناقضة وبين مصطلح التناص، مؤكدًا أن التناص أكثر منها تطورًا وتعقيدًا، وهو يحمل طبيعة هذا العصر، ويدل على معان وأنواع أكثر تعددًا وتنوعًا " [(2)] .

وقد تتضح صلة القرابة هذه من خلال تمييز المصطلحات العربية القديمة، فالمعارضة "أحدُ أبواب الشعر العربي الذي عرفه القدماء، ومؤدّاه أن يعجب شاعرٌ بقصيدة لشاعر فيقلدها وزنًا وقافية ومعنًى. وقد يستنكرُ الشاعرُ القصيدةَ فيعارضها استنكارًا. وقد تكون المعارضةُ من شاعر إلى آخر معاصرٍ له، أو لشاعر سبقه. وقد تكون المعارضة من فنون الإخوانيات تنشد على سبيل الدعاية. أو تكون تعبيرًا عن خصومة بين الشاعرين" [(3)] .

---

(1) مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية 100.

(2) http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=14083&mode=threaled

(3) محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، 2/800-801.

أمّا الاقتباس، فهو "طلب القبس، وهو الشعلةُ أو الجمرة من نارٍ أخرى (كما في الآية 10/سورة طه). ثم استعيرت الكلمةُ لطلب العلم.

أما معناها في علم البلاغة فهو أن يضمَّن الكلام شيئًا من القرآن أو الحديث دون الإشارة إلى ذلك. فإذا أُشير إلى المقتبس منه سُمي ذلك "عقدًا".وإذا كان الاقتباسُ من الشعر سُمي ذلك "تضمينًا" [1] .

**والتضمين بدوره، يدور حول معنيين:**

"1- هو أن يضمِّن الشاعر كلامه بيتا من مشهور غيره أو من غير مشهوره وقد ينبِّهُ الشاعر إلى أنه يضمِّنُ قولَ غيره " [2] .

وقد يأتي التضمين في العروض؛ ليحمل معنى "تعلق البيت بما بعده، وهو من عيوب القافية.

2- التضمينُ في الشعر: هو أن يتعلق معنى البيت بالذي قبله تعلقاً لا يصحُّ إلا به" [3] .

والنظرة القديمة للتضمين ترجع إلى "نظرتهم المعروفة إلى أن البيت وحدة تامة تؤدي معنى مستقلاً دون أن يتعلق البيت بما بعدَه" [4] .

أما الأخفش، فلا يراه عيبًا، وقد علق عليه ابن جني بقوله "هذا الذي رواه أبو الحسن من أن التضمين ليس بعيب مذهب تراه العرب وتستجيزه، ولم يعب فيه مذهبهم من وجهين: أحدهما السماع، والآخر القياس، أما السماع فلكثرة ما يرد عنهم من التَّضْمين، وأما القياس فلأن العرب قد وضعت الشعر وضعًا دلت به على جواز التَّضْمين" [5] .

ويبدو التضمين كمصطلح تراثي، أقرب ما يكون إلى التناص، وذلك من خلال ابتعاثه ضمن النصوص؛ ليتماهى، في تحاور بين نصين، وربما أكثر، ويتشعب في مسارات مختلفة، فتتجدد الدلالات حسب قدرة مستخدمها [6] .

وفوائد التضمين السابقة، كانت محور اهتمام علماء البلاغة، وذلك "من حيث علاقتها بالحقيقة أو المجاز أو الكناية، والثانية تخص التركيب وهي التي عني بها النحاة وذلك من حيث تعدي الفعل ولزومه، ومن حيث أثرها في تعليل بعض المسائل النحوية" [7] .

---

(1) محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب 120.

(2) السابق 261.

(3) السابق 261- 262.

(4) أحمد حسن حامد: التضمين في العربية، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2001، 35.

(5) السابق 35.

(6) راجع: ماجد ياسين الجعافرة: التناص والتلقي، ط1 ، دار الكندي، الأردن، 2003، 20.

(7) أحمد حسن حامد: التضمين في العربية 7.

أما السرقات الأدبية ، فتتصل كظاهرة نقدية وأدبية قديمة، بقضيتي اللفظ والمعنى "وقد بحثها النقاد وهم يتحرون أصالة الشاعر ومدى اعتماده على غيره أو ابتكاره في فنه ... ففي نطاق العبارة وبيت الشعر نظروا إلى السرقات الأسلوبية واللفظية والسرقات المعنوية على أساس نظرتهم إلى الشعر وقيامه على ناحيتي اللفظ والمعنى" [1] .

وقد تناول النقاد قضايا مشابهة منها : " من هم الشعراء الذين تعاوروُه فأضافوا إليه سماتهم الإبداعية الخاصة؟ وما قيمة الصياغة الفنية التي صاغ بها كلّ واحد منهم صلب هذا المعنى أو أصله؟

ومن منهم استطاع أن يضفي عليه من الظلال ما يمكن أن يوحي بأنّه معنى جديد؟ ومن الشاعر الذي لا يعدو أن يكون قد كرّر ما قاله غيره؟

أو ألحق بهذا الذي سُبق إليه غثاثة وفسادا...؟" [2] .

وقد كان ابن طباطبا، من السَّبَّاقين في تناول موضوع السرقات بالنقد، وقد وضع يده على ما يقرب المسافة الزمنية والنقدية بين مفهوم "السرقات"، وإن اختلفت المسميات، وكيفية التناول، وتحت عنوان: المعاني المشتركة "السرقات" كتب يقول "وإذا تناول الشاعر المعاني التي سُبقَ إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجَبَ له فضل لطفه وإحسانه فيه.." [3] .

هذا، ويحتاج الآخذ "إلى الطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها، وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها فيه" [4] .

فالأخفى في الأخذ عنده، هو من أفاد مما في الخطب والرسائل من معانٍ " ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه" [5] .

ومن منطلق الوعي بالتاريخ الأدبي والنقدي العربي، وبمفهومٍ حداثي " فقد أصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث في النص، وإدراج النص في التراث؛ فالنص الذي يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى، يتجاوب معها، ويحاورها، ويعيد

---

[1] العربي حسن درويش: النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، د.ط، النهضة المصرية، القاهرة، 1988 ، 92/91. وقد تحدث أبو محمد بن وكيع عن ذلك في كتابه (المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره ) لأبي محمد الحسن بن وكيع، تقديم د.محمد رضوان الدايا، د.ط، دار قتيبة، دمشق، 1982.

[2] أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة ، ترجمة إدريس بلمليح ، ط 1 ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1993، 204 – 205.

[3] ابن طباطا: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، 79.

[4] السابق 81/80.

[5] السابق 81.

استنطاقها، خلال الوعي التراثي في نسيج جديد، يصل منه الكاتب إلى توليد بني جديدة يتكون منها الخطاب الروائي المعاصر" [1] .

وبهذا الصدد، ينتقد يقطين من يستعمل مصطلح النص بديلاً عن التراث، ففي هذا المستوى من التحليل" نغيب البعد الزمني، ونرى بأن النص موجود أبدًا بغض النظر عن العصر أو التاريخ الذي يظهر فيه. وفي هذه الحال يكون الفهم الأساسي هو الكشف عن "نصية" النص بصرف التركيز عن الفرق، بين ابن تيمية ومحمد عبده أو البحتري والبارودي أو الجواهري، الذي يقام عادة بين كل منهم بناءً على أن الأول داخل التراث والآخر خارجه!" [2] .

ويتفق يقطين مع من يعتبر التراث ذي "وحدة أيديولوجية، تعتمد في إنتاجها طاقة خاصَّة، تتوزع بين المبدع، والشكل، والمتلقي، وتمارس قدراتها على المستويين السطحي، والعميق. وترمي من وراء ذلك إلى فرز، وإنتاج الدلالتين المركزية، والهامشية، على وفق قانون ثنائية القاعدة، والعدول، وتحيل المنتج على العديد من الممارسات السيميولوجية؛ لتقدمها إلى المتلقي على أنها أكثر من مجرد خطاب" [3] .

ولكون دراسة السرديات العربية، حاضرة من منطلق الوعي، على تنوع أسبابه ومقاصده، فقد بات من الضروري تجميع الجهود؛ للتوسع في هذه الدراسة وتعميقها، مع ما يتفق ومتطلبات المدارس النقدية الحديثة واحتياجات العصر، لا، مِنْ منطلق دراسة تقليدية للتراث، وبات حتمًا على هذه الدراسات، أن تُطرح"باعتبارها منطلقًا لفهم الذات واستقراء للمستقبل. ولذلك كان المنظور الروائي (حداثيا) عندما استنطق التراث، لا بوصفه منجزًا حاضرًا مكتملاً مقدسًا وإنما باعتباره موضوعًا محط التحليل والنقد والمحاكمة، وبوصفه قابلاً للصهر والصقل والتشكيل وقادرًا على مواجهة الحاضر ومجادلاً للمستقبل" [4] .

## أنواع التناص :

لا شك، أن صور التناص – أنواعه – إنما حددها نقاد، أمعنوا البحث في ظاهرة التناص، ومن خلال التطبيق النوعي، خلصوا إلى عددٍ منها، مع أن ذلك أفرز بدوره أنواعًا شتى منه، أتبعها إشكالية جديدة، تمثلها عملية الخلط بين هذه الأنواع، والتداخل بين أشكالها وحدودها.

وأيًّا كان نوع هذا الإشكال، وطبيعته، ومداه، فإن هذه الدراسات حققت نتائج، من الصعب تخطيها أثناء تحليل ودراسة النصوص.

---

[1] فصول: المجلد السادس عشر، ربيع 1998م، 270/4.

[2] سعيد يقطين: الكلام والخبر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، 49.

[3] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية 140.

[4] نورة آل سعد: أصوات الصمت 27.

وحتى مع تعدد وجهات نظر كل نظرية، فهي في النهاية تتبع مثلما تصب، في نقد كيفية تفاعل النصوص، ومدى التحقق الحادث من هذا التفاعل، وطبيعة اتجاهه، ما بين الاتفاق والتعارض، فقد يأتي النص المتقدم "ليؤكد الأول جزئيًا، ويأتي الثاني ليفصل مجمل الأول، ويأتي الثاني ليكمل الأول..إلخ ومن ثم يؤكد الواقع أن للتناص صورًا عدة " (1) .

**وقد ميزت جوليا كريستيفا بين نوعين منه:**

1. التناص المضموني.
2. التناص الشكلي.

هذا، ويتم التناص المضموني، من خلال توظيف مضامين معينة، خارج نطاق الرواية، مع ما ينسجم وسياقاتها الشفهية أو الكتابية أمّا التناص الشكلي، فيتمثل.. فيما يمتصه نص المبدع من مجموعة التقاليد الشكلية التي عُرفت في عصور سالفة، وعلى كافة المستويات اللغوية التي يتشكل منها الخطاب الروائي (2) .

إنَّ دراسة علاقة النص – الخطاب الروائي- المتقدم، مع غيره من نصوص، يسهم في تصنيف النص بين الأجناس الأدبية التي تحقق له "نصوصيته الشاملة، وهو مصطلح يعادل مفهوم الشاعرية؛ إن علم الشاعرية لا يمكن قيامه، إلا اعتمادًا على خلفية نقدية تاريخية، فالقطيعة، حسب جينيت، غير ممكنة في هذا المجال بدليل"أن أرسطو لم يكن إلا قارئاً لأعمال سوفوكليس " (3) .

كما، وقد يأخذ التناص، بعدين آخرين، هما:

1- التناص الداخلي. 2- التناص الخارجي

أما التناص الداخلي فيعني امتصاص النصوص الذاتية للمؤلف نفسه...في حين نجد التناص الخارجي يتمثل في محاورة أو مجاورة المبدع لنصوص أخرى تنتمي إلى خريطة الثقافة الإنسانية" (4) .

ثم، هناك من يجعل تصنيفاته ثلاث، وإن أُدرجت ضمن ما يُسمى بـ"مستويات العلاقات التناصية"، حيث تتشكل خلالها علاقة النص بغيره من النصوص أولها: التناص الذاتي:

لا شك، أن لكل كاتب، عالمًا خاصًا به، يقوم بإنتاجه في نصوصه، عن طريق فهم خاص للكتابة، وهو ما يجعله يحاول دائمًا امتلاك تقنياته الخاصة، التي تُكوّن خصوصيات

(1) علوم اللغة: 2004، ع127/7/2.

(2) راجع سلمان كاصد: عالم النص، د.ط، دار الكندي، الأردن، 2003، 246.

(3) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية 32.

(4) سلمان كاصد : عالم النص 247.

أسلوبه بعد ذلك، وتعطيه تميزًا ما" [(1)] .

أمّا التناص الداخلي، ففي سياقه، تتسع دائرة التفاعل النصي، ومن ثم، تأتي عملية البحث كمحاولة "لكشف علاقات نصوص الكاتب مع نصوص كتاب آخرين ومعاصرين له" [(2)] .

أمّا السياق الثالث، فيتم خلاله ما يُسمى بالتناص الخارجي أو المفتوح "وهو لا يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين، أو جنس معين من النصوص، بل هو تداخل حر يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة، محاولاً أن يجد لنفسه مكانًا في هذا العالم. ومن أجل ذلك، فهو يدخل في صراع مع هذه النصوص" [(3)] .

ويؤخذ بعين الاعتبار – خلال التطبيق- بأن هذا التنويع نسبي، إذ لا يعدم أي نوع منها، تداخله مع أنواعٍ أخرى؛ وإن جاء بشكل خفي، إضافة إلى أن عملية "التناص"، تحدث بشكل قصدي ربما، أو غير قصدي، وهذا بدوره، يعكس أثرًا هامًا على طبيعة تشكيل النص الجديد؛ لذلك فإن دراسة "التناص"، تتطلب ناقدًا خبيرًا، يقرأ اللمح قبل التصريح، متمكنًا من أدواته النقدية، وذا ثقافةٍ، واطلاعٍ واسعين.

**قراءة التناص:**

التناص كظاهرة فنية ..يستشرف آفاقًا مستقبلية، ويقدم أعمالاً إبداعية ثرة، بل ويُسهم في تفعيل النقد؛ بما يخدم العملية الإبداعية.

فكيف تتم عملية قراءة التناص؟ وما المقصود بقولهم: إن النص الفني يتقاطع مع النقدي؟ ثم.. ما أهم الطرق المتبعة في تحليل ودراسة التناص، أو ما يسميه بعضهم بـ"تداخل النصوص" ؟ .

وهل التناص عملية مكتملة بذاتها، أم أنها عملية نهمة، لا تتوقف الدلالة فيها عند حدٍّ معين؟

وما طبيعة دور المتلقي في إعادة إنتاج النصوص، بوصفها نشاطًا نفسيًّا ؟ وهل لاهتمام المتلقي بكيفية تشكيل ثقافة المبدع وتكوينه النفسي، دورٌ في خدمة المنهجية البحثية المنفتحة على التعدد القرائي؟ وأخيرًا، ما أهمية "المبدأ الحواري"، الذي دعا إليه باختين، في دراسة عملية الإنتاج، بمحاورها الثلاث؟

قبل أن يبدأ المستقبل للخطاب بتحليله ونقده، يفترض نموذجًا من عنده، مقابل النموذج موضوع الدراسة، مراعيًا خلال ذلك .. جنسه الأدبي، والعلاقة الزمانية، ثم أبرز الموضوعات والأفكار والمفاهيم التي يطرحها الخطاب، ويتطلب هذا، وجود علاقات ديناميكية تربط " بين

---

(1) حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية 45 .

(2) السابق 45.

(3) السابق 46.

مختلف وقائع النص، وإذا لم تكن احدى هذه العلاقات جلية فإن مستغل النص، يعتبر عندئذ إزاء مشكلة يتعين عليه حلها، فيلجأ إلى أسلوب حل المشكلات وإلى الاستنتاج بوجه خاص لسد الثغرات المختلفة " [1] .

ومع التعقيدات التي أضفتها نظريات التلقي ، والتأويل، والتفكيكية، أصبحت عملية القراءة معقدة، بل وناقصة؛ لأنها تجعل دلالات النص لا متناهية، ولا يمكن الإمساك بها.

ووفق المفهوم السيميوطيقي، يحضر فريقان متباينان في الاتجاه، الفريق الأول "يلتزم بالنظريات المؤسسة للغويات البنيوية لـ"سوسير"، و"رومان ياكوبسون"، وهذا الفريق، يفترض أنه، يمكن احتواء دلالة نص، أو مجموعة من النصوص أو تفسيرها" [2] .

مع ملاحظة، أن عملية قراءة التناص هذه، ناقصة أو قاصرة ؛ لأنها "تلتزم بمحدودية تفسير الإشارة السيميوطيقية، أو الشذرة النصية الماثلة في النص المقروء، وهي قراءة تنظر إلى الرواية بوصفها نصًا أدبيًا منجزًا ومكتملاً وحاملاً للمعنى الذي تكشف عنه القراءة، عن طريق فك شفرات النص "[3] .

أما الفريق الآخر من السيميوطيقيين "فهو ينتقد بشدة هذا المشروع البنيوي، ويؤكد أن علاقة العلامة الأساسية (الدال/المدلول) مبهمة، كما أنه يلح أيضًا على التقهقر الدائم للدلالة"[4].

تبدو نظرة التفكيكيين للنص المحلَّل، أشبه بما يقوم به علماء الجيولوجيا في البحث عن طبقات النص المطمورة، والمرتبطة بدورها "بالزمن البعيد والقرون المتتابعة التي تعد بمثابة الطبقات التحتية للنص، فسنكشف عنها الواحدة بعد الأخرى، عن طريق الثقب والحفر في عمق تاريخ النص...وهو ما يعني ، أيضًا، أن النص قد يعود إلى عدة عصور مختلفة، لا إلى عصر واحد، شأنه في هذا شأن جيولوجية التربة التي قد تعود إلى عدة أحقاب، لا إلى حقبة واحدة" [5].

إن هذا الرأي، يحتاج إلى وقفة، والنظر إليه من زوايا متعددة لأسباب :

أولاً: لأن أي نص، لا يُعد بحالٍ من الأحوال، ككتلة الصخور الجامدة، ولا يوجد مقارنة بين الطبقات الصخرية الجامدة ومستويات النص التي تحركها اللغة والدلالة.

وثانياً: أن وصف النص بالصخر، يُلقي عليه بظلال التعقيد والانغلاق، مع أن عملية التنوع المرجعي والزماني، لا تعني بالضرورة أن النص معقدٌ إلى درجة استحالة تحليله وكشف دلالاته،

---

[1] إلهام أبو غزالة وعلي خليل حماد : مدخل إلى علم لغة النص ، ط2 ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999 ، 13.

[2] حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية 35.

[3] السابق 35.

[4] السابق 35.

[5] السابق 38.

وما تقوم به عوامل التعرية الجوية من كشف لطبقات الصخور السطحية، هي ذاتها عوامل متكلفة وصارمة، وفي حالة التطبيق على الأدب، لن تطال سوى أسطح النصوص، أو الخطابات موضع الدراسة، كما أنها ستفقده عناصره الفنية والجمالية، وبالتالي ستؤدي إلى تبديد عمل كلٍّ من المبدع والمتلقي، إضافة إلى تبديد الطاقات الأدبية والفنية الكامنة فيه.

وربما كان للدراسات الأسلوبية المنهجية، القدرة على تقديم طرح مغاير، حيث إن "رؤية الجمال في ميدان الأسلوبية نقطة تتخلف من خلال معطيات الصياغة، وقدرتها على محاصرة عوامل القلق الدلالي، والاستخدام المتوازن لشرائح الانزياح، ومحاولة التعرّف الدقيق على هوية النص، من خلال استيعاب الدال والمدلول المحمل بذبذبات الفن الصياغي"[(1)] .

والمبدأ الحواري لباختين، يُسهم بشكل واضحٍ في إدماج الفرد في المجتمع، وتواصل النصوص مع مبدعها، إضافة إلى المتلقي في الطرف الآخر من عملية الإنتاج.

ويرى صلاح فضل، بأن ما قدمه "إيزر" لفعل القراءة، أقرب إلى الدقة، وعليه "فإن جهد منظري التلقي قد تركز حول تحديد القارئ. وأمام الصعوبات التي تحول في كثير من الأحيان دون العثور على وثائق تاريخية موضوعية تضيء عمليات تلقي الأعمال الأدبية، فإن كلاّ من "ياوس" و"إيزر" قد لجأ على فرضية "القارئ الضمني"، ويتمثل في دراسة أبنية النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل التي يتخذها كي يلفت انتباه المرسل إليه"[(2)] .

وهذا يدفعه إلى أن "يترك في النص "فراغات" كافية تسمح بتنشيط خيال القراء في التعاون البناء للخلق الفني للمعنى"[(3)] .

وقد تعرضت "ليلى بارون" لدور الناقد الأدبي، معترضة على آراء كريستيفا وبارت؛ لأنهما يعتبران النص الأدبي عملية إعادة للإنتاج، وليس إبداع، مما دفعها للدعوة إلى إلغاء الحدود بين ما هو نقدي وإبداعي؛ لأن ذلك يخالف القول بانفتاح النصوص، وبأنها لم تعد أعمالاً تامَّة، كما أنه سيجمد دور الناقد، وبالتالي فهو لن يقدم شيئًا جديدًا للإنسانية، وعليه، فهي ترفض فكرة فصل التناص الفني عن النقدي، مما يفقد الناقد أهم أدواته النقدية، بقدرته على تحليل النصوص، وتطويرها في الاتجاه الصحيح.

ومن هنا، فالمتناصات التي يعتمدها الناقد في كتاباته النقدية" ليست لها أية سلطة مرجعية عليه، بل إنه يتعامل معها كما لو أنها ملكيته الخاصة، يعيد كتابتها ويمحوها غير معترف بخصوصيتها الأجناسية" [(4)] .

---

[(1)]عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية 135.

[(2)] صلاح فضل: شفرات النص 157.

[(3)] السابق 157.

[(4)]علامات في النقد: ديسمبر، المجلد11، 2005، 208/58.

وأيًّا كانت الآراء المطروحة بهذا الصدد، فالنقد فنٌّ .. له أدواته التي تمكن الناقد من عبور آفاق النقد، ومن زوايا واضحة أو غير مرئية، إذ تأتي في زمنٍ .. لا يَحسُنُ فيه البوح بكل الدلالات، كما أنه قادرٌ على الرقي بالمستوى الإبداعي نحو التطوير، بخلق جوٍّ حواريٍّ بين أطراف العملية الإبداعية، وبما يخدم الخطاب الروائي.

إضافة إلى قدرته على تغيير مفاهيم مغلوطة، تنظر إلى المنتج على أنه مجردٌ من سمة الإبداع أو الخلق.

هذا، وليس بالضرورة اعتبار ما جاءت به "ليلى بارون" قاعدة أساس يجب تطبيقها بمقاييس صارمة، كالتي طرحها "دريدا"، باعتباره الدلالة "مُرجأة"، وإلى ما لانهاية، فالانفتاح لا يعني بالضرورة قلقًا للتناص، مثلما أن انغلاق النص على ذاته، هو ضد التطور والإثراء الدلالي، أو الانفتاح على الواقع، فالمرونة هي ديدن النقد والناقد، يفتح ويغلق في الاتجاه الذي يقرّبه من الرؤية الواضحة والممكنة، بل.. والتي تخدم التطور النوعي والبنَّاء في الأدب.

**تنويع التناص في الخطابات الفلسطينية :**

حيث لمست الباحثة توفر ظاهرة التناص بأنواعها الثلاث :

1- الذاتي 2- الداخلي 3- الخارجي، دون تجاهل المضامين التي تتضمنها الخطابات الفلسطينية – موضع الدراسة- في علاقتها بغيرها من الخطابات الخاصة بالمبدع نفسه، ثمَّ بخطابات فلسطينية لمبدعين آخرين، وإلى علاقتها بخطابات روائية، أنتجتها أقلامٌ عربيةٌ أو غربية، ومن ثمَّ ، ما يربطها بالواقع، دون النظر للاعتبارات الزمانية أو المكانية لهذا الواقع، أو اشتمال الخطابات على أجناس أدبية أخرى غير الجنس الروائي، مع ملاحظة.. أنَّ التناص من الظواهر الأدبية التي اكتسبت مع مرور الوقت أهمية خاصة في تحليل ونقد الأعمال الأدبية؛ لما تتسم به من عمقٍ أو تداخل ربما، بين أكثر من نوعٍ للخطاب الواحد.

وبقدر ما يؤدي ذلك إلى إغناء هذه الخطابات، بقدر ما يُصعِّد من مهمة المتلقي بشكلٍ عام، والناقد الأدبي بشكلٍ خاص.

## أولاً: التناص الذاتي:

تتناص شخصية رياض في "**عودة منصور اللداوي**"، مع شخصية رياض في "**ليالي الأشهر القمرية**"، فكلاهما يعود إلى الوطن بعد غيبة، وإنْ اختلفت أسبابها وملابساتها.

ففي حوارٍ صريح، دار بين غسان وأمه قبل عودته إلى الوطن "- ليش ما خبرتني.

- أقسم أني ما كنت أعرف ما فعله أبوك...
- ورياض وأمه؟

- اترك رياض لدراسته، رياض همه كبير، أمه لا هي في أرض ولا في سما، عايشة أو ميتة الله يعلم..إن شاء الله ينسى ويلحق بك إلى الوطن" [1] .

ومما جاء في " **ليالي الأشهر القمرية** " ، وعند بوابة العبور، يُنادى على رياض؛ ليمثل للتفتيش "- رياض البدرساوي.

مخدر لا أدري إلى أين، صفير البوابة الإلكترونية يردني، أتحلل من نقودي وحزامي وساعة يدي وحذائي، أعبر البوابة، وسطي لا يحمل بنطالي " [2] .

كما يتناص الخطاب الروائي "**شهاب**" مع "**اليسيرة**"، وكلاهما يتناول موضوع زواج الظبع من مظوية أخت المختار، ومما جاء في "شهاب" "تذكر مواجهته الضباع في الفيافي وتغلبه عليها. تذكر سطوته على المختار وإجباره على الخضوع له عند زواجه من "مظوية" أخت المختار " [3] .

أمّا ما جاء في "**اليسيرة**" على لسان السارد "وفي خلال أسبوع كان الظبع قد تزوج زوجته الثانية مظوية على سنة الله ورسوله" [4] .

وتتردد أسماء شخصيات "شهاب"، أيضًا في "اليسيرة"، وإن اختلف تناولها في كلٍّ منها، فبلقاء شهاب مع أهل قريته بعد طول غياب، يأتي ذكر بعض هذه الشخصيات، باعتبارها شخصيات ممتدة، تواصل دورها، وتكمل أحداث الخطاب في "شهاب" "سار الأهالي في مسيرة لم يشهد تاريخ اليسيرة مثيلاً لها من قبل، ورغم الجمع الكبير يوم عرس "الظبع" و "أبو عمي" بــ "جليلة" و "فظيعة"، إلا أنهم لم يحظوا بمثل هذا الحشد والاهتمام، ولم تكن جنازة المختار السابق "أبو الحاج مسعود أكثر جمعًا للناس" [5].

وتتناص رموز عسقلاني في الخطاب الروائي "**أزمنة بيضاء**"، مع رموز "**ليالي الأشهر القمرية**"، إذْ استخدم "الطير الأبيض"، رمزًا معبرًا عن "الرحيل القهري"، وحلم العودة إلى الوطن الباكي من خلف الجدران والقيد "والطرقات أخذتني اليوم خلف مواويل رددها الشوق عند تلة السودانية أنظر إلى الأفق، طيري الأبيض ينقر وجه الماء يحوم فوق رأسي ثم يعود إلى البحر، يقف على جلد الماء تصدر "كغكغة" أشبه بالنداء. إنه الطير يدعوني إلى الماء " [6] .

---

[1] غريب عسقلاني: عودة منصور اللدواي 11/10.

[2] غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 65.

[3] صافي صافي: شهاب 65.

[4] صافي صافي: اليسيرة 82.

[5] صافي صافي: شهاب 7.

[6] غريب عسقلاني: أزمنة بيضاء 106.

وملاحقته الطير، كلفته الثمن باهظًا "أقطع الموج غايتي طائري الأبيض. أبتعد والشاطئ يبتعد حتى أصبح نقطة سوداء على مرمى النظر..فجأة صارت الدنيا بلون الدم، صار الماء أحمر.. طائري ينطق مذعورًا يصرخ بي بصوت آدمي.

- عد إلى الشاطئ يا ظلي.. فقد تعديت الحدود.

زورق دورية الاحتلال يشوي الماء بصليَّات الرصاص، طائري يمم نحو منارة عسقلان يقطر دمًا.."[1].

فالحدود المصبوبة من صخور العتمة وأطماع المحتل، هي التي صدمت الطير ورمته برصاصة قنص قتلت براءته، وغيرت وجهته بعيدًا عن عسقلان، فقتلت حلم عودته.

وقد ورد ذكر النورسة البيضاء في "**ليالي الأشهر القمرية**"، والتي تتكرر بدورها في خطابات عسقلاني، في غير هذين الموضعين "نزع وسيم حمامة باب الدار الموقوفة بين التمطي والانتظار رسم مكانها نورسة بيضاء تفرد جناحيها.. قال لجدته:

- رسمت من الوجوه ما يزودني في رحلتي " [2] .

أما "**نجمة النواتي**"، وهي الأسبق صدورًا من الخطابين السابقين، فقد تكررت فيها الإشارة إلى طيور النورس "فظهرت في سماء المكان النوارس المهاجرة، تهبط إناثها حتى تلامس أجنحتها سطح الماء... ينعكس شلال الشمس عن الريش الأبيض وتبدو النوارس شموسًا راحلة مع نهايات النهار" [3] .

وفي موضعٍ تالٍ "-النوارس لا تجفو حبيبًا ولا تضل طريقًا، وإذا ما نفقت كبارها خلال الرحلة، فإن صغارها تمتطي متون الرياح، وتمضي شمالاً.

تابع النوارس... لاح له طيف منارة أقاموها على بحر عسقلان، وتذكر حكاية النواتي عن رجا بدران وعن أنثى النورس التي لا تغادر رأس المنارة تزقزق لمن يعبرون باتجاه الشمال" [4] .

ويأتي التناص الذاتي مباشرًا يصرح عبره "نزار البطل" باسم المؤلف الحقيقي للخطاب الروائي "**ما علينا**" "- خير .. أضحكنا معك .. اللهم اجعل عاقبة هذا الضحك خيرًا، ماذا حدث؟..

هل تعرف سامي نصير؟

- وبعدين معك؟ "أبو الخيزران وفهمنا أنه من تأليف ابن الكنفاني".

---

(1) غريب عسقلاني: أزمنة بيضاء 106. (بصلبات): خطأٌ مطبعي، والصواب: بصلَّيات.

(2) غريب عسقلاني: ليالي الأشهر القمرية 80.

(3) غريب عسقلاني: نجمة النواتي 7.

(4) السابق 7.

ثم أتيتنا بالحاوي.. أما سامي نصير فمن تأليف من؟..
من تأليف زياد عبد الفتاح.
ومن هو بلا "زُغرة" " [1] .

كما يتناص الخطاب الروائي "**ما علينا**"، مع مضمون خطاب "**المعبر**"، فكلاهما يجسد مأساة المعابر، والطوق المضروب حول الفلسطيني المسافر، ليس فقط عبر الحدود العربية والعالمية، بل، وتلك المفروضة على حدود أرضه وحياته، فكأنه مستثنى، يبحث عن علة استثنائه، وقد تطرقت الباحثة إلى ذلك، في مواضع سابقة.

أمّا في خطابات السبعاوي، فيلمس التناص الذاتي، لدى تتابع ظهور شخصيات وأماكن، وأحداثٍ، وردت في السلسلة الروائية، مشكلةً نسيجًا غير منفصل العُرى، يُسهم الروائي من خلالها بربط عجلة الزمان والمكان، بما يتفق وأحداث كل خطاب ورؤيته المنبثقة عن هذا التآلف، الذي لا يُسفر دائمًا عن روابط إيجابية بين مكونات البناء الأساس، فقد أثمر خطاب "**الغول**" من بذور ما نثره الروائي في "الخل الوفي"، حيث امتدت تفاصيل الخطاب، بل تطورت، وربما نهضت على أنقاض أحداثٍ مرّت في "الخل الوفي".

وقد حمل خطاب "**رابع المستحيل**" نفورًا من مواقف بعض الشخصيات، والأدوار التي جاءت مؤيدة للإنجليز في حربهم ضد تركيا، حيث أسفرت النتائج عما كان يتوقعه البعض من غدرهم، إذ سلموا البلاد إلى الصهاينة، وبات الوطن موزعًا إلى لقيماتٍ تلوكها ذئاب العصر الحديث، فبعد عودة خليل من نضاله ضد الأتراك، كانت الأمور لا تزال غائمة، والفرحة بالنصر على الأتراك، مسيطرة على الأجواء "قال له محمد هاشم صديق أبي التوفيق الذي آلت إليه المخترة :
– صحيح الإنجليز كانوا يبعتوا لفيصل صناديق الدهب ولورنس يكسرها بالبلطة.. ويغرف بإيديه ويوزع عليكو.
ضحك خليل:
– هادي دعايات الأتراك يا أبو هاشم.. عسكر الشريف حاربو عشان حرية العرب وإستقلالهم .. مش عشان دهب الإنجليز.
سأله أبو التوفيق بأسى:
- وراح منكو كتير يا خليل في الحرب.
- الأتراك ما سلموا شبر من الأرض قبل ما ندفع تمنو من دمنا .. إللي استشهد ..

[1] زياد عبد الفتاح: ما علينا 186.

وإللي انفقد .. وإللي روح لأهلو على عكاكيز" [1] .

وقد تمخضت الحرب عن انكشاف مستور ما أخفاه الانجليز خلال الحرب، يكشفه قول المختار " – بالك الإنجليز بصدقوا معانا .. وإلا بقسموا البلاد مع الفرنساوي وبنصير من إيد البايع لإيد الشاري؟

تنهد خليل .. تذكر ما قاله له مولود مخلص وهو يودعه:

– الشريف إنخدع يا خليل .. الإنجليز خدعوه .." [2].

فما ينهيه خطاب "**الغول**" بكشف حقيقة الإنجليز، يوضحه فيما بعد خطاب "**رابع المستحيل**"، حيث ينضم خليل خلال أحداثه إلى صفوف المقاومة ضدهم، ويأتي ذكر خيانتهم على لسان سعد الدين، صديق خليل "– عزيز المصري طلع أفهم منا كلنا .. ونظرتو في الإنجليز ما خابت .. ثم يردد في أسى:

**يا طالب النصر من أعداك مت كمدًا**

**كطالب الشهد من أنياب ثعبان**"[3] .

وتحضر الإجابات المعلقة في "**الغول**"، ضمن "**رابع المستحيل**"، وكأن التناص هنا، يأخذ طابع إجابات مؤجلة، عن أسئلة بدأت تفتح بإتجاه أحداث "رابع المستحيل" "– مرج ابن عامر؟.. عشرات القرى ومئات الغرب وآلاف الفلاحين يباعون لليهود.

تابع رشيد الحاج:– بدأ الإنجليز في طرد السكان العرب من أراضي المرج وتسليمها لليهود .. نفس ما جرى لعرب الزبيدات .. وعرب الحوارث عندما سلمت أراضيهم في الحارثية قرب حيفا لليهود .. خلال أيام سترى طلائع اللاجئين من قرى المرج يملأون شوارع حيفا ... غادروا المطعم وخليل يترنح تحت وقع النبأ.." [4] .

ومن ثم، تمهد نتائج أحداث "الغول" لبداية أحداث "رابع المستحيل"، فخليل يخبئ بارودته لوقت حاجة "– صبرك بالله يا راضية .. راح يجي يوم تصير فيه هالبارودة بكنوز الدنيا .. وإللي راح يشتريها مني .. إللي اشترى من الناس أموالهم وأرواحهم .. وأعطاهم الجنة " [5] .

وتتفاقم المحركات النفسية ودوافع الجهاد في نفس خليل، خاصة بعد استماعه إلى كلمات الشيخ عز الدين القسام؛ لتتضح أكثر فأكثر، عمق الهوة النفسية التي حفرتها نتائج الحرب في داخله من جانب، ومن جانب آخر، تتسع مساحة المفارقة والافتراق بين وعود الانجليز وما يدبرون ضمن أحداث "رابع المستحيل" "كان خليل ما زال تحت تأثير كلمات الشيخ

---

(1) عبد الكريم السبعاوي: الغول 221 – 222.

(2) السابق 222.

(3) السابق 240.

(4) عبد الكريم السبعاوي: رابع المستحيل 46 – 47.

(5) عبد الكريم السبعاوي: الغول 241.

عز الدين .. أحس أن هذه الكلمات تفجر ما تراكم في أعماقه من الغضب .. منذ رأى عمه الحاج أحمد يسقط صريعًا على أرض وادي الزيت .. وعساكر الانجليز يسلمون الوادي إلى شركة مردوك اليهودية..

أحس أن اللحظة التي خبأ لها بندقيته كل هذه السنين قد دنت .. وأن ساعة الثأر لكل الذين قضوا غيلة وغدرًا تمثل أمام عينيه ... سمع الدوش يزأر في وجهه بعد ضياع الوادي (إذا الأتراك قلعوا الزتون .. الإنجليز تعونك بدهم يقلعوا الأرض من شروشها)" [1].

كما تحولت بدورها علامات الاستفهام والتعجب في الغول، إلى حقيقة ملموسة بالنسبة إلى اليهود في " **رابع المستحيل**" " اليهود مازالوا يحشدون قوات جديدة .. الأوضاع ساءت داخل يافا ... حتى من البحر ... اليهود يسمحون للناس بالخروج ولا يسمحون لأحد بالدخول.." [2].

هكذا، يُسهم التناص في خدمة تطور أحداث السقوط وملحمة التشرد في سلسلة السبعاوي الروائية "**ملحمة أرض كنعان**"، مثلما يكشف أبعاد شخصياتها من زوايا متعددة، تختلف درجة رؤيتها باختلاف الواقع المتحقِّق عبر الزمان والمكان، إذ يتسعان ويضيقان بشكلٍ حيوي، يمهد لجريان تيار السرد الروائي في إتجاه المصب، بل.. وبما يعكس طبيعة الحياة في أرض كنعان، عبر أجيالٍ متعاقبة، أكسبت هذه الملحمة خصوبة فكرية، تلملم التراث وعادات الناس وتقاليدهم، مخاوفهم وأوهامهم، ما يحبون وما يكرهون؛ لتنثر عَبَقَ ذلك في أجواء المادة السردية للخطابات.

ويتناص الخطاب الروائي "**ربيع حار**" مع عنوان ومضمون "**صورة وأيقونة**"، حيث تجعل خليفة الصورة في كلٍّ منهما فكرةً أساس ؛ لتقلِّب عبرها صفحات مهمة من الواقع الفلسطيني الدّامي؛ ولتكون كذلك، بديلاً عن واقعٍ مرتحل، لم يعد له وجود إلاّ في الصور، ويبدو اختيار الروائية للصورة موفقًا؛ كونه البديل الأقرب ربما، لعقد الصلة الخفية بين الغائب والصورة، وبالتالي، فإنها تُعرِّي الذاكرة المطوية؛ ليطل الأحفاد على حدود وملامح الوطن المسلوب؛ من خلال ملامح الأجداد، وما كابدوه من مرار العيش وذل التهجير؛ ليستعيدوا أشياءهم وميراثهم؛ ويواجهوا من ثمَّ واقعهم، ويحاولون رتق ما اهترأ منه.

وتتناص شخصية "سنان" شيخ الجبل في "**عكا والملوك**" ، مع شخصية " **القرمطي**" في الخطاب الذي يحمل اسمه "مولانا – تقدس اسمه – لا يظهر على الناس، ولا يسمح لأحد أن يراه

(1) عبد الكريم السبعاوي: رابع المستحيل 51.

(2) السابق 283.

إلا بعد أن ينال الرضى، حتى أولئك الأكبر سنًا، كمتولي القلعة، ومقدم الحرس، ومدرب الفداوية، أو العمي الصغار كما يدعون بيننا، لم يحدثوا أنهم شاهدوا مولانا تقدس اسمه"(1).

وفي إحدى حفلات القرامطة، وبعد تحقيق انتصارهم على أهل الكوفة "جندي سكر إلى آخر جارحة فيه طلب من الأسرى أن يعلنوا إيمانهم بالنار، فقام جندي آخر وطلب منهم الإعلان بالإيمان بأن أبا طاهر إله ذلك أنه أمر المطر بالتوقف فتوقف، الأسرى آمنوا بالنار وآمنوا بأبي طاهر"(2).

وتتناص مضامين خطابات "إبراهيم نصر الله"، متقاطعة مع نفسٍ مُعبّأة بالوحشة، وروحٍ ترشح بالغربة والهواجس المبهمة، جاءت دلالاتها تشكو صقيعًا حل بأطراف الوطن العربي، ففي نهاره..يبدو كهجير الصحراء الذي لا يستر عيبًا، ولا يحفظ سرًّا، هي دائمًا في خلافٍ مع الواقع، يستفزها تفاقم نفورها منه، فتبتلعه؛ لتلفظه رموزًا وتلميحاتٍ.. تكتم خوفها بعيدًا عن أعين الرقباء والمتطفلين.

كما أنها أحيانًا، تبرق كالرعد في عاصفة ثلجية ثائرة، تخترق حجب الظلام؛ لتلقي بالعتمة بعيدًا عن بقع الضوء التي رسمتها.. حدودًا متمردة على الضياع والخوف، وتأتي مقدمة خطابه "**حارس المدينة الضائعة**" مقتطعة من شعرٍ لجورج جرداق.

"**وديارٌ كانت قديمًا ديارا**

**سترانا كما نراها، قِفارا**"(3).

تتجمع قفار نفس نصر الله، ليس في المدينة الضائعة فقط، بل وفي "**طيور الحذر**"، و "**براري الحمى**"، "و "**عو**"؛ لتنسج وطنًا من الهواجس المتراكمة، والأحلام المخدرة، وتخيلات الموت المقنَّع؛ لتطل من شرفة هذيانه وهلوساته في خطابه "**شرفة الهذيان**"، مما يسوِّغ علة تركيزه على الطيور؛ فهي قادرة على التحليق، وحمل أحلامه بعيدًا عن الغربة وقهر الانكسار، كعربيٍّ.. وفلسطيني.. مؤجل الأحلام، فلا يملك تحقيق أحلامه على أرض الواقع؛ لذا جاءت عناوين خطاباته، منسجمة فيما بينها دلاليًّا.

كما ساهمت رسومها التجريدية – الغلاف والداخل– في خدمة هذه التناصات، وهي بدورها تحتاج إلى قراءة سيميائية من نوعٍ خاص، فتأتي طيوره – على سبيل المثال – في "شرفة الهذيان" تعاني من الأسر، ولا تلبث أن تتمرد على أقفاصها عندما يُحجب عنها الضوء،

---

(1) أحمد رفيق عوض: عكا والملوك 165.

(2) أحمد رفيق عوض: القرمطي 165.

(3) إبراهيم نصر الله: حارس المدينة الضائعة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، 5.

فتكسرها، ومن هنا تتمدد رموزه؛ لتطال الوطن العربي برمته، عندما يتحول سكانه – بدورهم– إلى صيادي طيور، وتجار أقفاص "ولكي لا يَسْفَحَ الوقتَ على مذبح العتمة دون ثمن

ولكي تكون المخاطرةُ بحجمها الطبيعي

قرر أن يُبقي عينيه على العصفور

فمَن هو ذلك الرّجل السعيد الذي أتيح له أن يرى بأمّ عينيه

عصفورًا يكسر قفصًا، وفي الظلام!، دون مساعدة من أحد.

العتمة مثل حبَّة فاليومُ)، إن لم تكن أقوى، هذا ما يعرفه

العتمة نصف النوم، أو لعلَّها ثلاثة أرباعه" [1] .

وعصفوره الحالم بالحرية "مضى للشرفة كما لو أن الشمس تنتظره فيها، ولم يكن حسّ العصفور بالشمس ناجمًا عن قلة فَهْم أو تقدير ... فتح الباب الزجاجي، حشرَ جسْمَه، وحينما حاول العصفور أن يتبعه، أغلق الباب بسرعة فأصبح رأس العصفور في الشرفة وجسده في الممر. (حركة بارعة) .

بخبرة العصافير التي توارثتها على مدى الزمان، أدرك العصفور أنه وقع في الفخ، وأنه سيموت؛ لكن يأسه لم يمنعه من أن يحلم بشمس تشرق فجأة ساطعة على غير عادتها"[2].

وهي بدورها، تتناص مع فكرة "**حارس المدينة الضائعة**" "بصعوبة استطاع شق طريقه بين الجموع الذين يحاولون استراق النظرات من فوق أكتاف بعضهم بعضًا لرؤية تلك الطيور في الأقفاص.

: دائمًا كنت أتمنى أن يكون لدي قفص وعصفور؛ عصفور واحد على الأقل" [3] .

وفي موضعٍ آخر" تحرك الطائران

: أو أحدهما

داخل الكيس فجفلت الأم.

: طمأنتها. عصفوران!

ولوّح بالكيس الأسود، فلم تستطع التحقق من وجود العصفورين، رغم أن منقار أحدهما كان يطل من أحد ثقوب التنفّس.

---

(1) إبراهيم نصر الله: شرفة الهذيان 102 – 103.

(2) السابق 206.

(3) إبراهيم نصر الله: حارس المدينة الضائعة 105.

بصعوبة، أقنعها بأن تمسك طرفه الأعلى ريثما يحضر القفص الذي صنعه بنفسه، منذ أكثر من عشر سنوات على الأقل، وعمل على إدخال كل التعديلات الضرورية عليه، بحيث يكون صالحًا ولائقًا في ذلك الزمان القادم الذي سيسكنه عصفور" [1] .

وكما يتكرر ذكر صيادي العصافير، يتكرر ذكر الأقفاص، وكلاهما يشير بإصبع الاتهام على مكبلي الحرية، ومَنْ حوّلوها إلى تجارةٍ خطرة، تُلصق بأصحابها تهمة الإرهاب "طيور أتت السهل كأنها لا تريد أن تغادره إلاّ قتيلة أتعبته عصافيره، أجنحتها المقيّدة بحدود المكان، واندفاعها الأرعن نحو الطُّعم .

أتعبه التفكير بها، عبء أجنحتها فوق كتفيه، إلى أن وجد الحلّ فارتاح قليلاً..

يصطادها أولاً، ثم يتركها، عندها، تتحوّل إلى كائنات لا يمكن معرفة المدى الذي يمكن أن تبلغه في طيرانها، تتحوّل إلى انصاف حساسين" [2] .

وعصافيره لا تتعلم الحذر إلاّ بعد جهد جهيد "يرفرف العصفور .. ينقض..ويرتفع.. يتعب..ينسى حذره .. يطمئنّ لأن شيئًا لم يُطبق عليه في المرة الأولى...ينزل إلى الأرض.. يُمسك الدودة بمنقاره يسحبها بكل قوّته .. ينكشف الفخ..لكن العصفور لا يبالي... ينزلق الخيط القابض على الدودة باتجاه رأس "الكُرْزُم".

لا ينتبه العصفور.. العصفور الأعمى، ينطبق الفخ.. يصيح العصفور..." [3].

فعصافيره إذن "دخلت الاختبار الصعب وتجاوَزَتْه بعد دفع الثمن، كلّها تعلّمت وباتت مؤهّلة لعبور المسافات بين فخاخ الأولاد والتهام دودهم وجنادبهم والكعاكل" [4].

وثمة أسئلة يُجزِّىء نصر الله إجابتها، بطريقة لا تكاد تشفي نهم المتلقي مثل:

هل العرب مثل طيوره تعلمت الحذر؟ وما الثمن الذي دفعته مقابل ذلك؟ وهل هناك المزيد من الخسارات؟ وإن يكن، فكيف يمكن التقليل منها؟

هذه النوعية من الأسئلة، وغيرها، تؤرق سرديات نصر الله، مثلما تؤرق المتلقي المتتبع لأحداثها، وشخصياتها، ورموزها، بشكل تفصيلي يستدعي مثل هذه التساؤلات، إلاّ أن نصر الله يخرج خطاباته من مأزق المباشرة والتكرار، بإخفاء الإجابة، وإبقاء أسئلته لاهثة، لا تفتح، مثلما لا تغلق بشكل متكلف، قد يقتل أهمية استخدامه للتناص، فالإثارة والتساؤلات الضمنية والقلق، من سمات تناصه، وهي ذاتها قد تم طرحها بشكلٍ، ربما يكون أشد إثارة في خطابه الروائي "**عو**"" من يمتلك القدرة على إسكات طائر.

---

[1] إبراهيم نصر الله : حارس المدينة الضائعة 108.

[2] إبراهيم نصر الله: طيور الحذر 113.

[3] السابق 118 –119.

[4] السابق 119.

- أنا .

جاءت كلمة أنا كبيرة حقًا بحجم التسلط.

قال: تقتله؟

: إحدى الوسائل.

أدرك "الأنيق" أن الحوار مضى في غير ما يريد: نحتاجه حيًا لا ميتًا..حيا في أقفاصنا " [1].

يبدو تلميح نصر الله إلى الشبه المعقود بين رؤاه، وأحلامه المؤرقة، وبين هواجس خطاباته خفيًّا ، والتي أسبلت عليها رعشة طيوره المنتفضة لحظة اقتراب الموت، بسهامٍ قريبة وآبقة، تتقصده عن قرب ، وتصيبه في مأمنه "تساءلتُ..أتدري..لقد تساءلتُ فعلاً، هل تستطيع فاطمة أن تخرجني من هنا. وكان العالم أشبه ببئر مظلمة أو قفص.

وتساءلت هي .. هل يستطيع هذا الغريب أن يخرجني من هنا؟

طائران في قفص ..يبحثان عن الحرية.. كل في الآخر!" [2] .

وقد اخترق طائره الحجب، مستعيرًا خفقات جناحيه من صوت أنفاسه المشتعلة برغبة التحليق، إلاّ أنها... لا تلبث أن تتساقط كشظايا، خبت جذوتها من ريح ليله، وزفراته المرتعشة بحمى مشاعره القفار "كان يأتي

ومن أينَ

لا أعرفُ الآن.

لكنه كان يأتي

ينقر الخشبَ المتشققَ

أدعوهُ

كن أيها الطيرُ صدري

صوتي

واذهب إلى آخر السنوات...

مرة فاجأوه على غصن قلبي

وكان صغيرًا

صغير

وإذ أمسكوا بجناحيه

- صحتُ:

---

(1) إبراهيم نصر الله: عو، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، 45 -46.

(2) إبراهيم نصر الله: براري الحمى، ط2، دار الشروق، بيروت، 1992، 130- 131.

- وفي الروحِ جرحٌ-

دعوني أطير! " [1] .

ويتناص عنوان خطابه "**طيور الحذر**"، مع ما صدر له من شعر، عام ألفٍ وتسعمائة وثمانية وأربعين، بعنوان "**الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق**"، وقد ورد ذلك ضمن أعماله المدرجة في الصفحة الأخيرة من خطابه الروائي "شرفة الهذيان".

## ثانيًا: التناص الداخلي:

يكتسب التناص الداخلي بين الخطابات الفلسطينية من جانب، والخطابات ذاتها مع نتاجات ابداعية فلسطينية غير روائية من جانب آخر نكهةً خاصَّة في نفس كل فلسطيني عاش التجربة بتفاصيلها، فأثمرت في نفسه الصبّار والمرّار؛ لكنه في ذات الوقت، لم ينسَ طعم قمحه في غرسه الأول، فقد استطاع الراحلون تحويل ذلك المذاق في نفوس الأبناء والأحفاد، إلى اشتهاءٍ حقيقي، ومذاق يشبه سابقه؛ عبر إخلاصهم في الوصف، فزرعوا بدورهم، والأرض في النهاية واحدة، وإن تقارب المذاق، فيومًا ما... سيلتحم...ومن ذلك، ما يُلمس من تناصٍّ بين "**نجمة النواتي**" و "**اليسيرة**"، حيث كان يعتقد الفلسطينيون قديمًا بأن للبحر جنية، أو ما تُسمى بعروس البحر، من ذلك ما دار من حوار بين صفية وعروس البحر، أثناء نومها "- عودي إلى البحر، عريسك ينتظرك هناك.

- كل من يركب البحر لي يا صفية.

ذُعرت صفية، وساورتها هموم البحر وحكايات العيماوي وزوجته.

- النواتي لك يا حورية سيد الماء والرجال.
- وهل ينال النواتي غير أميرة البحر.

بكت الحورية، دلقت دموعها حتى بللت أرض الغرفة وطفت على جسد حمدان الغاطس في نومه..." [2] .

وفي موضع آخر "وفي الليل لم يذق حمدان طعم النوم، يقلب في أمر اللعبة، من سيركبها، ويطارد اللوكس والصلفوح، وماذا ستضيف لصيد اللنش..هل هي غواية من غوايات البحر وجنياته ... ..." [3].

---

[1] إبراهيم نصر الله: براري الحمى 132-133. ويمكن مراجعة "نهر يستحم في البحيرة"، حيث يتناص الخطاب، مع ما جاء في "بحيرة وراء الريح" للمؤلف نفسه، كتناص شكلي، وضمني، يتناول الأشخاص والأحداث، وقد ورد ذلك في الصفحة: 31-32.

[2] غريب عسقلاني: نجمة النواتي 22.

[3] السابق 35.

وقد وردت قصتها في "اليسيرة" مع اختلاف بسيط، فهي أصل اليسيرة " وهي خالقة الآلهة، وهي "أشيرة البحر" أي الربة والسيدة العظيمة، وعندما احتل البعل مكانته وأصبح خليفة، أصبحت زوجة له بحكم الإرث ...ولقد كانت في الأصل جنية بحرية تمشي على وجه اليم، طرفها السفلي جسم سمكة غائض في الماء أما طرفها العلوي ففتاة بارعة الجمال"[1] .

وفي جانبٍ آخر، يتناص الخطاب الروائي "**رابع المستحيل**"، مع "**اليسيرة**"، فقد وردت في "رابع المستحيل" قصة، تناولها الناس ضمن حكاياتهم الشعبية، وهي أقرب إلى الخرافة، عن رجلٍ غرز الثعبان أنيابه في كعب قدمه "سحبه شملخ من البيدر إلى البيت دون أن يحس به..الثعبان المسكين لم يستطع طوال الطريق نزع أنيابه من لحم الكعب الميت ..الذي تحول بفعل الحفاء الطويل إلى ما يشبه خف الجمل.

هرعت زوجته لتخلص الثعبان من ورطته فوجدته ميتا بعد أن داس زوجها على رأسه طوال الطريق"[2].

كما وردت في "**اليسيرة**" مقترنة بشخصية الظبع "وما زال الناس يسردون قصته مع العربيد الذي جرّه إلى اليسيرة برجله..." [3] .

هذا، ويتناص خطاب "**أزمنة بيضاء**"، مع "**في حزيران قديم**"، حيث يوصي والد غريب ابنه، بأن يكون مرقده في حضن الجميزة في عسقلان "يخرج أبي فجأة، يعصر حبة قلبي، يدميني ولا أملك الاعتذار وقد قطعت الوعد امتثالاً لرغبته/الوصية.

"مرقدي في حضن الجميزة يا غريب " [4] .

وقد جاء كذلك "وها هو أبي الذي رحل يطل عليّ في علبة القطار يعذبني، فالجميزة ما زالت تطالب برفاته، وقد هجرتها الحساسين وطيور الخضير ربما حزنًا على دفن رفات العبد العسقلاني في رمالٍ بعيدة. لأن الرفات دفن قسرًا في رمال غزة.." [5] .

كما أتى ذكر الحنين إلى الجميزة في مجدل عسقلان على لسان "**أبي كلوسة**" في " **في حزيران قديم** " ، فمع اقترابه من الموت "دخلت اليهود الساعة التاسعة من ذلك المساء، تمركزوا في مركز الشرطة ليطلقوا النار كالمجانين، أبو كلوسة قرر ان يتسلل من الغرب ليعرف ما تفعله اليهود، ثمة عربة كانت تطلق وتمشط الطريق ما بين المجدل وعسقلان، ولما تجرأ أبو كلوسة أكثر أصابوه، نزف وزحف إلى الكروم، فحملوه إلى غزة وهو يقول:

---

[1] صافي صافي: اليسيرة 26.

[2] عبد الكريم السبعاوي: رابع المستحيل 236 – 237.

[3] صافي صافي: اليسيرة 53.

[4] غريب عسقلاني: أزمنة بيضاء 14.

[5] السابق 16.

– حرام عليكم، ادفنوني تحت جميزتي!" [1] .

ويُلمس تناص آخر بين "**ما علينا**"، و "**رجال في الشمس**"، فحيث يتوتر الحوار بين نزار البطل واليوسفي، يأتي ذكر شخصية "أبي الخيزران"، باعتبارها محور الكارثة التي حلت بمن حاول تهريبهم للعمل في الكويت، فهم ملاحقون كمتهمين أينما رحلوا، تمامًا كاليوسفي، وإن اختلفت الظروف بعض الشيء، وقد دفعوا بسبب سوء تخطيط أبي الخيزران، وعدم خدمة الظروف لهم، موتهم داخل خزان التهريب "الصحيفة تتحدث عن قتال عنيف في لبنان. الإصلاح اسمه الانشقاق بلغة المنظمة، اسمه فتح الانتفاضة بلغتهم ... والآن إلى أين؟ بماذا تفسر ما يحدث الآن يا صالح ويا شيلان، ويا كوكب ويا مرعي .. ويا ... يا أبا الخيزران؟" [2] .

وقد تكرر مرة أخرى بقول نزار "يخيل إليّ أنهم سوف يتعبون من تصديري، ثم يتعبون ثانية من تصديري...

– أبو الخيزران لا تعرفه وفهمناه. وغسان كنفاني لم يعثر عليك لأنه استشهد قبل أن تطلع لي في السحبة " [3] .

ومثلما خسر أبو الخيزران رجولته خلال رحلة دفاعه عن الوطن، ضيّع بسوء تخطيطه الرجال الثلاثة، وانهال عليهم لومًا، من هول ما أصابه "فكر أن يصيح إلا أنه ما لبث أن أحس بغباء الفكرة ... التفت إلى الوراء، حيث القى بالجثث، إلا أنه لم ير شيئا، ولم تجد النظرة تلك إلا بأن اوقدت الفكرة ضراما فبدأت تشتعل في رأسه..وفجأة لم يعد بوسعه أن يكبحها داخل رأسه أكثر فأسقط يديه إلى جنبيه وحدق في العتمة وسع حدقتيه.

انزلقت الفكرة من رأسه ثم تدحرجت على لسانه:

– "لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟.." [4] .

ويوجد تناص تكراري بين "**الكوربة**"، و "**عكا والملوك**"، حيث يأتي ذكر مملكة النمل، والواردة في القصص القرآني "حملت الفأس وبدأت أنكش الأرض حيث يبدو باب المملكة. كان النمل يروح ويجيء، كانت تأتي وهي تحمل حبات القمح من الحقل...لم أكن قاسيًا، فكثيرًا ما حدثنا الأستاذ عن النمل وعن النحل أيضًا...حدثنا عن سيدنا سليمان الذي كان يفهم لغته"[5] .

أما ما ورد في "**عكا والملوك**"، فما جاء على لسان عمر الزين "ولا تقلق أيها القاضي، فإن الفداوية هم من بيسان وعسقلان أيضًا.

---

(1) عمر حمش: في حزيران قديم 49.

(2) زياد عبد الفتاح: ما علينا 180.

(3) السابق 184.

(4) غسان كنفاني: رجال في الشمس، ط1، مركز الدراسات الجماهيرية، 2003، 60.

(5) صافي صافي: الكوربة 14.

سألت: وهل زرت عسقلان يا عمر؟!
قال: وشربت من عين إبراهيم، وشاهدت وادي نملة سيدنا سليمان"[1] .

كما جاء ذكر وادي النمل في "**في حزيران قديم**"، أثناء حمل الأهالي أبي كلوسة؛ لدفنه "استمروا إلى المساء، ثم انتقلوا إلى تلال عسقلان التاريخية، باتوا تحت الأشجار، ثم تدفقوا على موسم وادي النمل" [2] .

ثم، هناك تناص الشخصية، وكمضمونٍ ورمز، يتناص خطاب "**صورة وأيقونة وعهد قديم**"، مع "**طيور الحذر**"، و"**عو**"، فالظلم الذي طال مريم، ضمن كل خطاب، يرمز إلى اغتصاب فلسطين وتشريدها، وكل واحدة منهن، تخلى عنها حبيبها، أو أهلها، فباتت كاليتيمة فوق مائدة اللئام.

مريم في "**طيور الحذر**"، تخلى عنها من أحبت، مثلما تخلى عن واجبه الوطني، وترك طريق النضال "وفرحت مريم الشقراء. لكن قلبها أوجعها. طلقة طائشة مرّت منه. ومضة لاذعة زرعت الظلام. وتساءلت: هل يكون قُتل؟ وقالت لعائشة: ربما قُتل في المعارك..لم يكن هناك شيء يمكن أن يؤخّره سوى أن يكون استشهد " [3] .

ومثما كانت الكنيسة ملجأ مريم الهاربة من قضائها في خطاب خليفة، كانت خيمة مريم في "**طيور الحذر**"، ملجأها الذي أوى بعدها مهاجرين جدد "كثيرون كانوا يعرفون عن مريم وخيمتها...

- يامريم .. أتنامين بعيدة عنّا، ونحن في الغرف، كغريبة.
- البعيد من ليس له بلد.

طائر أخضر عاد ليرفّ، ليسكن قلوب كثيرين، وكان البحث عن جرعة الماء، لقمة الخبز، ساعة الدفء أو نصفها قد أنساهم..
مريم هزّتهم بخيمتها، أعادتهم إلى أيّام هجرتهم الأولى .." [4] .

أما في "**عو**" ، فلمريم قصة تشبه أخواتها، وتقترن مريم في هذا الخطاب "بأحمد الصافي"، طفل الليلة الطويلة، مع شخصية "ابن مريم" في "صورة وأيقونة وعهد قديم"، وترمز بدورها إلى فلسطين النازفة فوق مفاوضات مائدة العرب المستديرة، بينما المتفاوضون يغضون الطرف عن تقديم العون لها "مساحة الصمت في الكلمات المبعثرة للجنرال تركته يتذكر تلك اللحظة المفاجئة في "طفل الليلة الطويلة" حين شق الطفل الضوء والجسد الملقى مُعلنًا الدهشة التي ستتحول بعد

---

[1] أحمد رفيق عوض : عكا والملوك 262..
[2] عمر حمش: في حزيران قديم 50.
[3] إبراهيم نصر الله: طيور الحذر 85.
[4] السابق 170.

ثوان على فزع يغمر المكان وهو يهبط عن الطاولة المستديرة التي سُجت عليها مريم بكامل جراحها" [1] .

وقد بدأ السارد يتقمص شخصية "أحمد الصافي"، مما يعكس خوفه على نفسه، وعلى مصير طفل قصته "لماذا لا أكون أنا أيضًا طفل ليلتي الطويلة .. هل أنا ابن الليلة الطويلة فعلاً.. عاوده الإحساس مرة أخرى بأنه لقيط .. تراني كنت أبحث عن أُم لي حين كتبتُ القصة.. كيف نكون طفليّ ليلةٍ واحدة.. وأمه مريم.. وأمي الليلة الطويلة .. أمَّان.. واحدة للكاتب.. وواحدة للطفل .. لماذا لا أكون أنا أيضًا ابن مريم .. أنا ابنها.. نعم أنا أبنها .. القصة قصتي.. كتبتها.. ولي أن أُفصِّلها كيفما أشاء " [2] .

وقد سرد تفاصيل هذه الليلة ولكن؛ بلغة الإلماح والإيماء "الجنرالات يتدافعون، آلات التصوير تطلق فحيَحها المعدنيّ، حيثُ تحشى بأفلام جديدة، فحيح يشبه ارتطام باب الزنزانة بحلقة، مثل احتكاك قفل وجنزير بالليل، الطاولة في الداخل كبيرة دائرية.. وتتسع لعشرين جنرالاً بكامل أوسمتهم، كان الجسد ملقًى على غير سجيته، جراح .. دم.. شعر مقيد في هواء مقيد لا يصل الريح. ستسقط الستارة عما قليل، وتنجلي مريم، تتجلى، تسقط العيون دهشة على المشهد بكامله" [3] .

وتختلف نهاية طفل الليلة الطويلة في "**عو**"، عن طفل مريم في "**صورة وأيقونة وعهد قديم**"، فالأخير يبقى حيًّا؛ ولكنه غائب عن الوعي والواقع، أما في "عو"، فيموت تحت أيدي المحققين "في الأقبية الشبحية الحالكة.. مرَّ الصوت، محاولاً أن يقتحم باب غرفة التحقيق. ليخطف روح الفتى المستند إلى الجدار الملطخ برذاذ الدم... حوله كان خمسة من حملة العصي الرشيقة الواسعة.. وسادسهم مسؤولهم.. بعد أن يقتطعوا من لحمه الكمية الكافية لارهاق عضلاتهم وشهوة عصيهم، كان الأنيق يتقدم. هكذا لقَّبَهُ سعد، فيوجه لكمة صائبة إلى الجسد الدامي.. ويرجع ثلاث خطوات إلى الوراء، يسوي ربطة عنقه.. قبة سترته الزرقاء.." [4] .

وبعد هذه المعركة النضالية، التي تسحب الروح من البدن "دخل "الأنيق" التفت سعد فرآه واقفًا أمامه، كأنه هنا منذ ألف عام، حجرًا مقدودًا من موجة الارتباك ... بدأ الأنيق يعمل بنشاط داخل الجرح ... يشقّه، فيستجيب اللحم بصعوبة، لحمٌ شابٌ متماسك، كان يود أن يذهب بعيدًا في

---

[1] إبراهيم نصر الله: عو 71.

[2] السابق 72.

[3] السابق 97.

[4] السابق 91.

التمزيق ... ولم ير الأنيق غير الجرح، النقطة الضعيفة الوحيدة... تناسى الأنيق أناقته... ركض في الدم تجول واستراح..." [1].

والأسوأ من ذلك "وعندما اكتشف الأنيق أن الجرح أصبح أكثر اتساعًا مما يتصور، شمّر عن ساقيه وساعديه، وألقى بنفسه وسط بحيرة دم واسعة، حاول الخروج. تسلق حافة الجرح .. ثم تسلق مرة ثانية وثالثة، نجح في النهاية، استلقى لاهثًا على الأرض منهارًا تمامًا .. وكان الجريح قد مات، مات تمامًا " [2] .

في خطاب "**نهر يستحم في البحيرة**" ، يأتي على لسان الجندي "أونودو"، موجِّهًا تحدِّيه إلى الأعداء، رافضًا الاستسلام، بقولٍ مشهور للشاعر "محمود درويش"، يقول أونودو "كنت أراقب الشواطئ بهذا المنظار وأستعد لصليهم برشاشي، وبقنابلي، وأصرخ بصوت عال: لن يمروا، لن يمروا...." [3].

وصيغة النفي الواردة تتكرر في إحدى قصائد درويش؛ ولكن؛ بصيغة المخاطب

"أيها الذاهبون إلى صخرة القدس
مرّوا على جسدي
أيها العابرون على جسدي
لن تمروا
أنا الأرض في جَسَدٍ
لن تمروا
أنا الأرض في صحوها
لن تمروا
أنا الأرض. يا أيها العابرون على الأرض في صحوها
لن تمروا
لن تمروا
لن تمروا!" [4] .

وتبدو شخصية أونودو ودرويش، ثائرتين، متحديتين العدو، في حالة دفاعٍ مستميتة، والصيغتان تتميزان بتحقير العدو؛ إلا أن الأولى مقترنة بضمير الغائب، أمّا الثانية، فتتميز بالمواجهة المباشرة؛ لاقترانها بضمير المخاطب.

---

[1] إبراهيم نصر الله : عو 104.

[2] السابق 105.

[3] يحيى يخلف: نهر يستحم في البحيرة 15.

[4] محمود درويش: ديوان شعر، ط13، دار العودة، بيروت، 1989، 632/631/1.

هذا، ويحضر التناص هنا، مثيرًا للتصوير الحركي، وخادمًا لدلالات القص في الخطابين، بواسطة علاقة المشابهة المفترضة بينهما.

وفي موضعٍ آخر، يتجسد تناصٌّ آخر، في حوار "أكرم العابد" مع جندي الحدود، مقتربًا بدوره من مقطع شعري لدرويش، ففي مشادّة كلامية بينهما، يظهر مدى حنقه وسخطه مما يتسببه الاحتلال من محاولات طمسٍ وتخريبٍ إنساني وحضاري لابن الأرض، خاطبه بقوله

"- أجل.... معنا قنبلة.

رفع الجندي سلاحه:- أين هي ...

صرخ السيد أكرم في وجهه قائلاً: القنبلة موجودة داخل صدري .... في أعماقي .... حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى" (1).

واسم فعل الأمر هنا- ضمن السياق أيضًا- يتناص لفظًا ومضمونًا مع قول درويش

"أنا لا أكرهُ الناسَ

ولا أسطو على أحد

ولكني ... إذا ما جعتُ

آكلُ لحم مغتصبي

حذارِ ... حذارِ... من جوعي

ومن غضبي !!" (2).

تأتي تناصات الروائيين الفلسطينيين؛ لتؤكد.. أن حبر الروح واحد، وأن الملكة الإبداعية لكلٍّ منهم ، قد نمت وترعرعت من دفق تاريخها وعادات شعبها، بل وثقفت بثقافةٍ كنعانيةٍ، لم يتمكن المحتل من محوها أو بتر وريد حياتها، فلا زال دفقها يسقي الأبناء جيلاً بعد جيل، إلاّ أن ذلك، لا يعني بدوره، أنها جاءت مُستنسخة أو متكررة بشكل متكلف، أو أنها تعمدت حشد التراث؛ لغرضٍ سياسي، أو فورة إحساسٍ بالفجيعة، وإن شكلت هذه العوامل جزءًا من حياة أصحابها، فلكل عملٍ خصائصه التي تميزه، ومذاقه الذي يؤشر على صانعه.

**ثالثًا: التناص الخارجي:**

من حيث علاقة الخطابات الروائية بالتراث، والأدب العربي، فالعالمي، يمكن تقسيم التناص الخارجي إلى:

1- التناص مع التراث الفلسطيني  2- التناص العربي  3- التناص العالمي.

---

(1) يحيى يخلف: نهر يستحم في البحيرة 144.

(2) محمود درويش: ديوان شعر، 74/1.

### 1- التناص مع التراث الفلسطيني:

تنتقي خطابات السبعاوي من التراث أنغامًا طروب، لإنشادات دينية، ومواويل، وأزجال شعبية، ففي ليالي غزة، يحلو السهر، وتعذب الكلمات التي تملأ مستودع أسرارها، تترجم عشق أهلها، كرههم، غضبهم، رضاهم...

من ذلك، تلك الكلمات التي كان يرسلها جعفر على ربابته في "**الخل الوفي**"، فتنساب رقيقة عذبة "تناول جوهر ربابته المعلقة في صدر المضافة..قربها من النار حتى اشتدت.. ونصب غزالها حتى استقام وترها.. وبدأ عزفه الشجي

"وإن رعيت ارعى النور

والمرعى لا ترعى فيه

وإن حمَّلت وحِمْل جمال

والقعود بالعين تراعيه

وإن قنيت اقني المهار

على قد ايدك بتربيه

وإن ما شيت وماشي رجال

والهامل أوعى تماشيه

يبقى رفق الهامل عار ..

آخر النهار تتعاير فيه" [1] .

تفيض هذه الكلمات على بساطتها دلالات غنية بالحكم والعادات والقيم المتوارثة جيلاً بعد جيل، تملؤها رشاقة المعنى، والإحساس الراقي بكل جميل، بما يثري الدلالة، ويعمّق أثرها الجمالي والنفسفكري في مشاعر وفكر المتلقي .

وتشتمل خطابات أخرى على رموز، ومؤشرات، وأحداث تاريخية، تعبر بشكلٍ كاملٍ أو جزئي عن هذه الرموز، أو تلك المؤشرات أو الأحداث، مصبوبة في زمنٍ معين، تخلق زمنا موازيًا لها في الذاكرة، ومكانًا معبَّأً بتجربة متخيلة، تجمع الزمنين في زمن، وهو من الأمور التي يستحيل تحققها، إلا من خلال ذاكرة وخيال المتلقي.

وتأتي عملية تفاعلهما تشبه حال الزبد في اللبن، منه الطافي على السطح لمباشرته، ومنه المذاب في مساماته، وليس له إلاّ الأثر الذي يُلمس بحواسٍ متراسلة، لا ترتيب فيها؛ لأن الحركة تتنوع ضمن إطارٍ محدد، أو لا حدود له.

---

[1] عبد الكريم السبعاوي: الخل الوفي، ط1، دار النورس، غزة، 1997، 50.

وقد ورد في "**الكوربة**" ما يذكر بتاريخ النطوفيين، ذاكرة المكان والزمان "هل تعرفون أين يقع وادي نطوف؟ هل تعرفون أين بدأت الحضارة على هذه الأرض؟ هل تعرفون أشكال النطوفيين؟ هل تعرفون في أية فترة عاشوا؟ هل تعرفون مهنهم وعاداتهم وتقاليدهم؟" [1].

ويأخذ تناص ما ورد سابقًا هيئة التساؤل، الذي ينهل إجاباته المؤجلة من مصادر التراث، التي تُعدُّ بحقٍّ مادة متجددة؛ لصياغةٍ لغويةٍ ودلاليةٍ متجددة، فالمرحلة النطوفية التي تم اكتشاف آثارها في وادي نطوف – غرب القدس- استوحت صناعة أدواتها الصوانية من حضارة سكان فلسطين الأصليين، والممتدة بين لبنان وسورية، مرورًا بمدينة حلوان المصرية، إضافة إلى اتسام هذه المرحلة، باستغناء الإنسان عن عيشة الكهوف إلى خارجها؛ إذ تعلم بناء بيته من الأخشاب أو الطين... إلى أن بدأ النطوفين ببناء القرى؟ مع أولى مراحل قيامه بالزراعة، وتربية الماشية [2] .

ومن هذه التناصات، ما جاء عن حكم الملكة هيلانا لمدينة غزة – تحديدًا – عهد الإمبراطورية الرومانية، إذ أنشأت سردابًا يصل المعبد الروماني بالبحر المتوسط ، وقد ورد نص ذلك على لسان "نظمي"، إحدى شخصيات "**الخل الوفي**" " حين استيقظ كان جوهر ما زال قابعًا إلى جواره .

- أين أنا ؟؟
- أنت في الحفظ والصون يا نظمي.

طلب له كأسًا من الينسون .. ناوله الكأس.

- ستدلنا الآن على السرداب.

ارتشف نظمي الينسون الدافئ بتلذذ.

- أي سرداب؟!
- سرداب هيلانة .. الذي خبأ فيه الفرنسيون مدفعهم"[3].

وقد أورد صافي في مفتاح الجزء الثاني من "**اليسيرة**" نصًّا لملحمة كيرت أو كرت، وهذه الملحمة تُنسب حسبما جاء في النقوش القديمة إلى الفلسطينيين القدماء، وقد أتبعها بنصوص مفاتيح أخرى، أنهاها بقصة التكوين، كما جاءت في العهد القديم "مفتاح

يدخل خدره ويبكي

يثني الكلام ويدمع

---

[1] صافي صافي: الكوربة 7.

[2] راجع: علي حسين خلف: الحضارة الكنعانية والتوراة 18، 19. كما يمكن مراجعة تاريخ العصر النطـوفي في فلسطين في "تاريخ فلسطين عبر العصور"، "اليوسف سامي اليوسف"، من صفحة (13)، وحتى (16).

[3] عبد الكريم السبعاوي: الخل الوفي 170.

ودموعه تنكت
كما المثاقيل على الأرض
تبلل غطاء سريره
ويرد أيل بظهوره" [1] .

إلى أن تصل إلى الحديث عن أبي البشر:

"ويقترب أبو البشر
يسأل كرت:
أيدمع الجميل غلام أيل؟
أعلى ظهر القلعة
اركب شكائم الجدار
ارفع يديك نحو السماء
واذبح للثور أبيك أيل
"ملحمة كرت"[2] .

وهذه الملحمة، بخلاف ما يدعيه العبرانيون من أنها "كريت"، نسبة إلى جزيرة "كريت" اليونانية، حيث يستغلون ما جاء في "صفينا 2: 5"؛ ليدللون على أن الفلسطينين ليسوا من أصلٍ عربي "ويل لسكان البحر
أمة الكريتيين
كلمة الرب عليكم
يا كنعان يا أرض الفلسطينيين"[3].

ويضحد زكريا محمد افتراءاتهم، بوجود تشابه محض بين "كيرت"، و " كريت" ، واقتران "الكريتيين" بـــ "الفلسطينيين"، فهم على صلة بإله الفلسطينيين فيما يبدو، وهناك صلة أكيدة بين " "كيرت" في النقش وبين "كرت" أو "كارت" صاحب الملحمة التي باسمه، في نصوص أوغاريت. وهو وإن لم يكن إلها فإنه قريب من ذلك إلى حد ما، وعليه فالكريتيون، أو الكرتيون، ربما هم الذين على علاقة بـــ "كرت" هذا ويقدسونه من بين الفلسط.

---

(1) صافي صافي: اليسيرة 1/2.

(2) السابق 1/2 . أحداث الملحمة تدور حول ملك يدعى كِرت، واجه كوارث صعبة وأفراد أسرته، فقد زوجاته السبع دون أن يرزق ابنٌ فجاء بكاؤه ضمن الملحمة . راجع فراس السواح : مدخل إلى نصوص الشرق القديم، ط1، دار علاء الدين، سورية، 2006، 64 . وعلى عادة العرب القدماء والمحدثين، فقد كانوا يضيفون أسماء الأعلام إلى اسم من أسماء الله الحسنى، وإيل بمعنى الله، لُقّب به خليل الرحمن، فكان (خل – إيل)، أي خل الرحمن، أو الله، كما استخدمه ملوك الآراميين (متى – إيل). راجع الحضارة الكنعانية والتوراة، لعلي حسين خلف، 94 .

(3) زكريا محمد: نخلة طيء (كشف لغز الفلسطينيين القدماء)، ط1، دار الشروق، رام الله، 2005، 126.

وهناك قرية فلسطينية قرب بيت جبرين تدعى "كَرَتيّا". واسمها فيما يبدو، علـى علاقـة بهذا المعبود، الذي هو أصل اسم الكريتيين في التوراة " (1) .

ولا يقف التناص عند هذا الحد، فالأدلة والنصوص المرتبطة بما جـاء فـي اليـسيرة، كثيرة، والآراء كلها تصب في اتجاه حقائق مدعّمة بالنقوش الأثرية والرسومات التي دُوِّن عليهـا تاريخ أرض كنعان، بما لا يتنافى مع التطور الزمني الذي صاحب هذه النقوش، وذلك، بخـلاف ما يدعيه العبريون بأنهم الأسبق في الوجود على أرض فلسطين، لـذلك؛ جـاءت حـشوداتهم التاريخية متناقضة في رواياتها، وتنتمي في أدلتها إلى عكس ما يقولون، متناسين أدلة الخطـوط، وأنواعها، وأسماء الشخصيات والحوادث المتسلسلة في زمنها، والمرتبطة بغيرها من الحضارات التي أكدت بدورها على صدق هويتها، خاصة ارتباطها التاريخي والجغرافي بالفراعنة.

ومن هنا، فالتناص قابلٌ للتنامي والانفتاح أكثر فأكثر، لدى قيام المتلقي بعمليـات نفـسية وفكرية أشد تعقيدًا من سابقاتها، وهذا بدوره يحقق متعة البحث والتقصي، بالإضافة إلـى خدمـة النصوص المدروسة على المستوى المنهجي والفني والثقافي.

**2- التناص العربي:**

ومن العصر العباسي.. تحضر شخصية القرمطي "أبو طاهر"، وكل مَـنْ كـان علـى شاكلته، حيث الفساد، والكبت، والجبروت، يُولّد التطرف و الانحراف.

هذا ما جسده خطاب "**القرمطي**"، في تناصه مع واقع القرامطة، ويبدو أن الروائي اتخـذ الجانب الغالب على سيرتهم، فالعلاقة القائمة بالتالي بين ما جاء في الخطاب، ومـا كـان علـى أرض الواقع، هي المشابهة ، وإن كانت هناك مصادر تاريخيـة تنتـصر لقرامطـة البحـرين، وتصف مذهبهم بالاعتدال والجرأة، وهذا من جديد يخلق جوًّا مـن التناقـضات الفكريـة بـين الخطاب الروائي والواقع التاريخي، ويثير تساؤلات تستحق عناء البحث عن إجابات مقنعة لهـا، بعيدة عن الأفكار المسمومة التي يحاول بعض المستشرقين دسها في العسل؛ لإخفاء أغراضـهم السياسية والمذهبية تجاه العرب.

وقد قدّم الطبري وغريب القرمطي وغيرهم ... بحوثًا حـول تـاريخ القرامطـة، مـع اختلاف طبيعة تناولهم للموضوع، كما ظهرت تفسيرات عديدة للفظـة "القرامطـة" "إن الـداعي الإسماعيلي حمدان بن الأشعث "قرمط" في سواد العراق سمي بهذا الاسم لأنه كان يقـرمط فـي سيره إذا مشى أي يقارب بين خطواته" (2) .

---

(1) زكريا محمد : نخلة طيء 127.

(2) عارف تامر: القرامطة بين الالتزام والإنكار، ط1، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1996، 52.

وثمة مصدرٌ آخر، يؤكد بأن "لفظة قرمط مأخوذة من "قَرْمَطَ" أي عبس وغضب"[1].

وهناك من يعد ما قام به القرامطة من تمردٍ ضد الأفكار الرجعية ، هو من قبيل الثورة الكبرى، استمرت قرناً ونصف القرن كحركة "ثورية فكرية انقلابية فلسفية ذات تعاليم اشتراكية جديدة على المجتمع الإسلامي، وذات أهداف بعيدة المدى" [2].

وعلى مافي المُقْتَبس السابق من مبالغة، كون المجتمع الإسلامي مؤسس على الشورى ، وقائم على عقيدة التوحيد، والعدالة الاجتماعية والسياسية التي وضع حجرها النبي الخاتم – صلوات الله عليه وسلامه – فالموضوعية.. تقتضي أخذ هذا بعين الاعتبار .

هذه الإضاءة التاريخية، تتناقض مع ما جاء من قرامطة أحمد عوض، وقد جاءت في الخطاب مواقف واضحة، قد تفسد ظن المتلقي المتتبع لتاريخهم الواقعي.

ومن باب السخرية بالقرمطي وولده، تظهر غطرسة عمياء، تصل إلى مرتبة التأليه، مما يولّد النفور من شخصه المريض، ويُلمس في حواراته .. تعدٍّ ملحوظ على الدين، واستهزاء بالمسلمين، كما تتضح جرأته في محاكاة أقوال النبي – صلى الله عليه وسلم – وبما يذكر بسجاح التميمية وأمثالها... "قال لي والدي العظيم:

إياك أن تحب أو تكره، أنت فوق الحب والكراهية...

- من هم أعداؤنا يا أبي؟
- المسلمون.
- ثم من؟
- المسلمون.
- ثم من؟!
- أنفسنا. إياك أن تتهاون في أمرك أو أمر جماعتك" [3].

هذا النوع من التناص، لايتعدى نمط القول المقصود، وهو بدوره، يخلق سخرية سوداءَ عن تاريخ القرامطة، بغض النظر عن حقيقة تاريخهم، ومن هنا.. فهو يؤشر –وبشكل مخالف – إلى ما رواه البخاري – رضي الله عنه – عن رسول الله –صلى الله عليه وسلم– بقوله "جَاءَ رَجُلٌ إلى رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فقال: يارسول الله منْ أَحَقُّ النّاسِ بحُسْنِ صحابتي؟ قال: "أمُّك" قال: ثمَّ منْ؟ قال "أُمُّك" قال: ثُمَّ مَنْ؟ قال "أمُّك" قال: ثُمَّ مَنْ؟ قال: "أبوك" [4].

---

(1) عارف تامر : القرامطة بين الالتزام والإنكار 52.

(2) السابق 53.

(3) أحمد عوض: القرمطي 176/175.

(4) النووي: رياض الصالحين، شرح وتحقيق سعيد محمد اللحَّام، ط1، مكتبة الهلال، بيروت، 1986، 144 -145.

وعليه، فالتناص، قد يضيفُ شيئًا مكمِّلاً لما سبق أو يعكس سخرية من أمرٍ واقع ، يتستر وراء مظاهر خادعة ، ومبادئ مُدعاة ... فمن يسرق المنهج، فإنه.. باطلٌ ما يدعو إليه، وتكون نهايته، كمن يأكل نفسه...

أمَّا في خطاب "**شرفة الهذيان**"، فيلمس تناصٌ مباشرٌ مع الواقع العربي الممتد مكانيًّا على مساحات جغرافية واسعة منه، شملتها بشكل خاص، العراق وفلسطين، وبشكل أكثر خصوصية، سجون الاحتلال الرابضة فوق ربوع الوطن العربي.

أمّا الزمان، فيمثل حصيلة ما أنجبته الخلافات الضعيفة قبل وبعد الحرب العالمية الأولى، تظهر خلاله ممارسات الاحتلال الأمريكي اللاأخلاقية ضد الأسرى العرب والعراقيين على حدٍّ سواء، وقد ورد ذكر سجن "أبو غريب" في "**شرفة الهذيان**"، رابطًا بين الحلم الذي يعيشه مع عائلته، وكابوس الواقع الذي يجسد حالة الهذيان التي أصابت الأمة العربية، من جراء محاولات تدميرها الإنساني والحضاري "تلفَّتتْ حولها باحثة عن تلك اليد التي هزَّتْ نومها لم تجدها.

وحيّره أكثر أنها لم تره، أو أن بها كل هذه القدرة كامرأة تصحو فجأة، وتدّعي أنها لا ترى في الغرفة أحدًا سواها، وحتى أولئك الرجال الذين تكوَّموا فوق بعضهم بعضًا وكانوا إلى حّد بعيد يشبهون تلّ الرجال في سجن أبو غريب "[1].

وقد نوّع في تناصاته بين السرد المكتوب، والتصوير الفوتوغرافي لمشاهد حّية، تعمّق من بلاغة الوصف السردي، وهذا بدوره، يضفي على أبعاد السرد الأيديولوجية.. امتلاءً دلاليًّا، وشعورًا طاغيًا بالاشمئزاز والنفور.

وقد نثر نصر الله في خطابه ، العديد من هذه التناصات، الصريحة والإشارية، الموجزة والمفصلة، بل.. وقد كرر بعضها مثلما جاء من أحداث سجن "أبو غريب" "(مَنْ يعرف متى يحين الوقت الذي يحتاج فيه المرءُ لاستخدام ابتسامته)... عَبْر الممر المعتم، تأمّل امرأته.. تأكَّد من أنها ميتة كصاحبه وأطفاله..تأكّد من أنهم ميتون أيضًا

: ما الذي كان ينتظرهم على أي حال؟ وصول أبناء الجنود الذين عمَّروا أبو غريب بفحولتهم؟

أم أولئك الذي ظلّوا يطلقون النار على ذلك الفتى وأبيه تحت الجدار؟

في أطول حفلة إعدام عرفها التاريخ" [2] .

وهناك تناصٌّ، يذكر بسجن "غوانتنامو"، يأتي ضمن حوار نصر الله مع الشرطي، الذي يخبره بالشكوى المقدّمة ضده- من قبل ابنه- لجهات فوق مسئولة ": في قضيته أنت المسؤول عن عدم قدرته على اصطياد العصافير.

هل زوَّدته بالوسائل المُثلى لذلك؟

---

[1] إبراهيم نصر الله: شرفة الهذيان 128.

[2] السابق 133/132.

: كل مايلزمه.

: ولم ينجح!!

: لا، لم ينجح!!

: ما الذي تريده إذن؟

: فقط، كنتُ أريد أن أقول لكَ ذلك حتى لا تلومني مثلما حدث مع ابني الكبير.

: إنه الآن في غوانتنامو!

: هكذا قيل لنا. ولذلك أُمضي الكثير من الوقت في محاولة أن ألمحه وسط واحد من تلك الاقفاض الكبيرة " (1).

وكي يخلق نصر الله جوًّا سرديًّا قادرًا على نقل نبضات الواقع المحتضر، جامعًا ما بين دقة تجسيد العلة، وعدم الانزلاق إلى الحرفية المملة، أو الإفراط في المباشرة، فقد شحذ المواقف التي تفوح منها رائحة العفن بسخرية سوداء، تجسدها لغةُ مفارقةٍ تتصاعد حدتها، إلى أن تصل إلى بؤرة التأزم، فكأن دلالات اللغة، هي التي تتقدم؛ لتتناص مع دلالات الواقع؛ لذلك يصعب تحليل وقراءة ونقد تناصات من هذا النوع، بغير العودة إلى السياق الكلي؛ لأن ذلك يعني، أن يفقد التناص جوهر مهمته العصية على الانغلاق.

وقد استعانت لغته على حمل عبء مهمتها، بعلامات الترقيم المنسجمة بدورها مع لغة الشعر، وبجملٍ.. اختزل أطوالها؛ لتتناسب مع ثقل ما تحمله سنابلها، من زخم موادها الحية.

هذا، ويتناص حدث سقوط عكا في "**عكا والملوك**"، مع هزيمة القاهرة أمام المماليك في "**الزيني بركات**"، ثم "**سقوط غرناطة**"؛ لتبدو الهزائم في هذه الخطابات وغيرها، وكأنها على موعد مع روائييها، الذين وجدوا ضالتهم في التعبير مرة أخرى، عن أمةٍ عربية اغتربت عن حضارتها، وتعاني من آلام الشيخوخة المبكرة، فنهضت أقلام مبدعيها من رقدتها؛ لتعبر عن حلم العرب في استعادة أملٍ ضائعٍ، تعيد له الدفء الذي ولّى.

ولاختلاف عوامل الهزيمة والسقوط .. في الشكل دون المضمون، وفي الأزمنة والأماكن؛ فإن ذلك، أكسب التناص خصوصية عربية، تعبر عن واقع سياسي أهوج، واجتماعي متخلف، تتفرع بمجملها من منطلقين أساس ، هما الخيانة ... وضعف الحكام...

كما أن هذه الخطابات، ذات تناص ممتد، يحتل مساحات الخطابات، دون كَلَلٍ أو ملل، وإن كانت هناك خطابات أخرى أشارت إلى ذلك بشكلٍ أقل اتساعًا، نزولاً إلى المقتضب، والإلماحي، من ذلك، "**رابع المستحيل**"، "**الخطوات**، "**في حزيران قديم**"، **آخر القرن**، وغيرها...

---

(1) إبراهيم نصر الله : شرفة الهذيان 137 – 138.

وفي الخطاب، جاءت أحداث وشخصيات، تسببت في الهزيمة، مثلما نتجت عنها، فنظام المراقبة، والزنزانة، والتحقيق، لا يتبدل، إلاّ كما تُبْدِلُ الأفعى ثوبها الأول بالثاني.

ومن أنواع الإلماح، ما أشار إليه جمال الغيطاني في "**الزيني بركات**"، إذ جعل آخر جواري "علي بن أبي الجود" الطاغية، حاملة لرقم سبع وستين، وعلى يد هذه الجارية تحديدًا، جاءت نهايته، فكانت كالقشة التي قسمت ظهر البعير " علي بن أبي الجود، لا يصحو إلا بعد مضي ثلاث ساعات من النهار، دائما ينام متأخرا، بعد عودته كل ليلة من القلعة، يجيء نوابه، يراجع معهم ما تم من أعمال خلال اليوم المنقضي، قرب الفجر يصرفهم، يخلو إلى نفسه مقدار ساعة، ثم يمضي إلى إحدى زوجاته الأربع، أو جواريه السبع والستين، منذ شهر اكتمل عددهن سبعا وستين، بعد مجيء واحدة حبشية، وأخرى روميه" (1) .

أما عن حال القاهرة إثر سقوطها في يد المماليك فقد قدّم الغيطاني ذلك، من خلال ما سجله الرحالة البندقي "فياسكونتي جانتي" بعد زيارة القاهرة في القرن السادس عشر الميلادي "مشيت وفي نفسي خوف، كل ما أراه يجسد رعبا، القاهرة مسوقة إلى مصير لا يفصح عن نفسه، القاهرة منفية عن بيوتها، مشيت حذرا، بالأمس نزل المماليك من القلعة، توجهوا إلى خان الخليلي وكادوا يحرقونه عن آخره، ضبطوا تاجرا روميا – ورومى تعني التركي العثمانلي – يجمع الأخبار، يراسل ابن عثمان بأحوال الخلق" (2).

وكما مثّل سقوط عكا في " **عكا والملوك** " ، كل مدينة عربية سقطت في يد المحتل، فكذلك سقوط القاهرة في "**الزيني بركات**" ... فإن وراءها دلالات خفية، ومتعددة ...

وبالمثل، جسدت " **ثلاثية غرناطة** " زمن سقوط المدن الأندلسية، على رأسها غرناطة، التي سقطت بيد القشتاليين، مما اضطر قادتها إلى توقيع اتفاقية معهم "من شرطها الأول الذي يقضي على ملك غرناطة والقادة والفقهاء والحجّاب والعلماء والمفتين والوجهاء بتسليم المدينة في مدة أقصاها ستون يوما، حتى شرطها الأخير الذي يقضي بتعهد الملك فرديناند والملكة إيزابيلا بتنفيذ كافة ما ورد في المعاهدة والتزام من يخلفهما من أبناء وأحفاد بما جاء فيها" (3) .

وتركز الروائية على نقطة هامة تفيد التناص هنا، وهي حالة الضعف التي قادت الأمة إلى الاستسلام، والتي كانت السبب الجوهري وراءه "اعترض موسى بن أبي الغسان على الاتفاق، وطالب الحاضرين برفضه؛ ولما لم يجد من يسانده غادر القصر غاضبا و اعتلى حصانه واختفى. كرر الحاضرون أنه لا مفر من قضاء الله ... بكوا ووقعوا.

---

(1) جمال الغيطاني: الزيني بركات، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، 20 -21.

(2) السابق 16.

(3) رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة، د.ط، دار الشروق، القاهرة، 2003، 11.

كيف يتعهد ملك بتسليم ملكه؟ وكيف يقضي بتعهد قادة البلاد وفقهائها وكافة أهلها بأن يسلموا طواعية قلاع الحمراء وحصنها وأبراجها؛ وأبواب غرناطة والبيازين وضواحيها؟"[1].

هذه التساؤلات، وغيرها، جاءت بدورها في "**عكا والملوك**"؛ لتناظرها؛ لكنها تتفق معها في علة الضعف المُشار إليها، وتختلف في طبيعة الشخصية الحاكمة لكلٍّ من عكا وغرناطة، فقد جاءت شخصية "المشطوب" في "عكا والملوك"، معارضة لشخصية "محمد الصغير" في "ثلاثية غرناطة"، فالأول حاكمٌ، وقائدٌ صلب؛ ولكنه يفتقد المدد، وقد طال عليه الحصار، أما الثاني، فقد أضاع البلاد بسبب ضعفه.

ومن ثم، يلتقي الخطابان في نتائج توقيع الاتفاقية، وما جرّته من عارٍ لحق بالمسلمين فيما بعد، فذاقوا بسببها التشريد والقتل، وزاد على ذلك في "غرناطة"، محاولة تنصير المسلمين كأمرٍ إجباري، يُطارَدُ خلاله كل من يتخلف عن ذلك بأي سلوكٍ كان، إلاّ أن عوض لم يشدد في خطابه على هذا الأمر، وإن كان قد تعرض له من خلال شخصية "عمر الزين"، حيث تم تعميده وهو صغير.

وقد وردت قوانين جديدة بشأن أهل غرناطة منها ... أنه "يحظر على المتنصرين الجدد ارتداء الملابس المحظورة وعلى النساء التخلص من غطاء الرأس" [2].

ثم إنه "يحظر الإرث على الطريقة الإسلامية، فالتركة لا تقسم بل تنقل بما هو دارج في أعراف مملكة قشتالة" [3].

ومن ذلك أيضًا "يحظر إيواء وحماية وإجازة المخربين من المسلمين الذين يهاجمون شواطئ المملكة من السفن التي تحملهم من عدوة المغرب، ويحظر الاتصال أو أي شكل من أشكال التعامل مع الثوار المعتصمين في رؤس الجبال، ومن يعصِ الأمر عقابه الموت المؤكد""[4].

ويشير عوض إلى استعداد الفرنجة لقتال المسلمين وسحقهم في عكا وبيت المقدس؛ لاستعادة القبر المقدس، ضمن مواضع عدة، منها، ما دار بين ركاب السفينة التي أقلت العالم ابن جبير الذي حكى لهم عن تجربته "مضى على الفرنجة مئة عام في أرض المسلمين فماذا يريدون يا أبا الحسن؟!

[1] رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة 12.

[2] السابق 122.

[3] السابق 123.

[4] السابق 123.

– سألت هذا السؤال لأحد علمائهم والمتبحرين في تواريخهم... فقال لي إن الساحل الشامي – بما فيه بيت المقدس – هو ملك لهم، وإنّ إنشاء دولة لهم في تلك الأراضي يحقق نبوءات كتابهم، وأن لا شأن للمسلمين بهذه الأرض" [1].

وتشير رضوى عاشور بدورها إلى تلك المزاعم السياسية المتسترة وراء الدين، من خلال الحوار الدائر بين نعيم والقس الذي يعمل لديه "هل تعلم يا نعيم ما هي الدوافع التي حركت كولون ودفعته للإبحار والمخاطرة؟

– اكتشاف أرض جديدة يا سيدي.

– لم يكن ذلك إلا وسيلة يا ولدي، وسيلة لتحقيق حلم سام نبيل يتلخص في هدفين جليلين لا ثالث لهما: أن ينشر كلمة الرب بين من لم تصل إليهم من قبل فيضمهم إلى أحضان الكنيسة، وأن يحصل على الذهب ليجرد حملة صليبية إلى الأراضي المقدسة تفتح القدس وتستعيد قبر السيد المسيح من أيدي من يكفرون به" [2].

وهنا، يمكن الإشارة إلى أن محاولة ممارسة الاغتراب على الورق لروائيين يعيشون حالات اغترابٍ عن الفكر، والروح، والوطن... تختلف نوعًا ما عن حالاتها الحقيقية؛ لأنها تصبح ظلالاً، أو أحلامًا، أو كوابيس، وقد تتجسد في المخاوف والأوهام، أو الانحراف، أو الانجراف نحو التقليد الأعمى، وربما تتحول أيضًا إلى صحارٍ قفارٍ، أو أرضٍ يباب، تتخُلُ حرقة الشمس، والجفاف المحترق بلهيبها، أو تيبّس المشاعر، أو حالة الهذيان والهلوسة، كل ذلك، وغيره، يُلمس في "**شرفة الهذيان**"، "**وحارس المدينة الضائعة**"، وأجزاءٌ من "**طيور الحذر**"، وتتمدد دلالاتها ومؤشراتها مع ما جاء في "**أيها الرائي**" "لمحمد عز الدين التازي"، وكلا الروائيين يركزان في تجسيد ضالتهما على حاسة الإبصار، وإن كان نصر الله يثري إلى جانبها حاسة السمع، وأحيانًا الشم، فالأخيرة تنقل ما قد تعجز الرؤيا عن نقله لمن فقدوا الإبصار حتى في قلب الأحلام.

إن عملية إحياء الحواس ضمن هلوساتهم، هو سلخٌ لها من واقع أعمى، أفقدها وظائفها، فهجرته بدورها، تبحث عن اليقين أو ظله، في عالم مثالي، نَشَدَهُ كثيرٌ من الشعراء والأدباء منذ القدم، وفي رحلات تجوال أشخاص التازي المجهّلون، بكل ما يحملون من قلق وتخبط وجدبٍ في العاطفة، فإنهم خلال ذلك، يهلوسون ويتخيلون، فتختلط الأشياء على المتلقي، ولا يخرج من هلوساتهم، إلاّ إلى هلوسات أخرى، تفتح على الضياع واللامتناهي من التحليقات "يحاولون أن يقتحموا بعيونهم، ويتقدموا.

---

[1] أحمد عوض: عكا والملوك 111/110.

[2] رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة 178.

هذه هي الشوارع. الخطى تقودها الدهشة والرغبة في الاكتشاف. الساحة. هامات البشر تلتقي وتتباعد، تتحرك في اتجاهات متقاطعة وتتوزع على فضائها الصَّاخب... العيون تلتقي، تشكل نقط تراجع ونقط بداية،. تشابكات من الخطوط الوهمية التي تتهشم وتتلاشى ثم تعاود نسيجها في فضاء الساحة الصَّاخب"[1].

تختلط الرؤى بالخيال، من خلال هجرة الشخصيات نحو المجهول، بحثًاعن عمل في مكان مفارق تمامًا لعيشة الأدغال التي نشأوا في أحضانها؛ فتبدأ أحلامهم تتراكم دون أن يتحقق منها شيء، فتولُد الهلوسات، وتغرّب العقول نحو ظلامٍ دامس، وخزعبلات غير مفهومة، تترك المتلقي سابحًا بغير هدًى، مؤرقًا بدون هدفٍ أو منطق "رأينا بعض السود مثلنا. دَمُنَا يَرْحَلْ، يبتعد عن أرضه ويتيه في المتاهة. دمنا يتوزع ويقطع البحار. البحر يعرف أبوابه ويعرفنا توزع الدم وهو لا يلتقي. لُغَاتٌ نحن، بطانات وعشائر. ستبدأ الأدغال في ولادة نارها ولن تلد الأدغال غير النار.

أنظروا إلى الدم كيف يتجه في الهجرة ويبدأ خطوه نحو المجهول؟"[2].

هؤلاء يشبهون من هجروا مدينة نصر الله التي ضاعت بذهابهم، ومن وسط أحلامه وتخيلاته، نشأت مدينته، واستطالت...

تأتي شخصية الحلاج في خطاب الغزاوي "**الحلاج يأتي في الليل**"، لتتناص مع شخصية صوفية، عاشت في عهد الخلافة العباسية، وفي طورها الثاني – تحديدًا – و يتميز هذا العهد بالفساد الأخلاقي والتعنت الديني، وقد قضت هذه الخلافة "على مبدأ "العصبية" الأموي كأساس لسياسة الحكم، واتخذت بدلاً منه أساسًا ذا طابع ديني، يضع الخليفة في موقع "خليفة الله في الأرض"، وبذلك فقد استخدم الحاكم صفته كخليفة لله لفرض سلطته المطلقة في كافة مناحي الحياة باسم هذه "الإرادة الإلهية" "[3] .

وجاء طرح الحلاج لأسئلة متعلقة بالكون والذات الإلهية، ملغيًا المسافة الزمنية والأيديولوجية، لدى محاولة فهم أسرار الكون "فالحلاج الباحث عن المطلق، الباحث عن الخلود "الله"، على أرضية مجتمعٍ ذي طابع ديني، لن يتسنى له ذلك إلا من خلال الطرق التي يوفرها له هذا المجتمع: طريق الشريعة وبالتالي التنزيه؛ لكن الحلاج نفسه، بما يمتاز به من شخصية متفردةٍ، انفعاليةٍ، جذريةٍ، رافضة لمظالم مجتمعه ولاستبدادية من يحكمونه، هذه الاستبدادية التي

---

[1] محمد عز الدين التازي: أيها الرائي، ط1، دار الأمان، 1990، 9.وفي قوله: (الوهيمة)، خطأٌ مطبعي، والصواب (الوهمية).

[2] السابق 20. أنظروا: خطأ مطبعي والصواب انظروا بدون الهمزة.

[3] أخبار الحلاج (من أندر الأصول المخطوطة في سيرة الحلاّج) ، فوزي الجبر ، ط2، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1997م، 49.

تنمو من خلالها شخصيات "الرعية"، لا يريد سلوك طريق الآخرين: طريق التسليم والخنوع للاستبداد"[1].

وقد جاءت شخصيته متوافقة مع مصادر نادرة، تؤيد ما ذهب إليه الغزاوي، وهي بدورها معارضة للمصادر التي أدانته على أرض الواقع، وقد أُحدثت هذه البلبلة ، بفعل تطبيق منهج عقائدي وروحي، لا يخضع لناموسه أكثر المسلمين المعتدلين؛ لما فيه من تجريد ملتبس فيه، يدخل المسلم في متاهات من التأويل، وتفسير بواطن الأشياء بخلاف ظواهرها، وهذا ربما ما أراد التناص أن يؤشر إليه، فعند القيود، يولد التمرد ، وتظهر ردود فعلٍ معاكسة، وتيارات معارضة تنتقم من قيدها، مما يعكس بدوره سيادة البلبلة، وسوء التقدير، وقلة الثقة، وربما انعدامها بين الحاكم والمحكوم.

**3- التناص العالمي:**

**وهو بدوره ينقسم إلى:**

**أ- التناص مع الكتب المقدّسة والأحاديث الشريفة.**

وهذا النوع من التناص يسير في اتجاهين:

الاتجاه الأول: تناص المضمون دون الشكل، أما الاتجاه الثاني، فهو تناص حرفيّ، لا انحراف فيه عن موضع الكلام، وضمن أي مستوى لغوي، وبالتالي، تتطابق فيه النصوص بالشكل والمضمون.

ومن الخطابات الروائية التي يكثر فيها هذا النوع من التناص، "**رابع المستحيل**"، وذلك ضمن "**ملحمة أرض كنعان**"، فقد وظف على لسان الشيخ "عز الدين القسام" –رحمه الله– آيات تحث على الجهاد، وتحديدًا قبل استشهاده "– لم نكن نعرف أنها خطبة الوداع.. مشى عز الدين إلى المنبر مطرق الرأس.. خاشعًا.. أثقلت كاهله السنون.. وحين استقر على المنبر.. كانت كلماته كما تعودنا قوية مدوية.. شرح للمصلين الآية الكريمة (ألاّ تقاتلون قومًا نكثوا أيمانهم.. وهموا بإخراج الرسول وهم بدؤوكم أول مرة.. أتخشونهم؟ فالله أحق أن تخشوه إن كنتم مؤمنين"[2].

إضافة إلى ذلك ما جاء من تلاوة يوسف الشايب، لدى مدح خليل لدور "عز الدين القسام" في توحيد فلسطين، وتلاوة قوله تعالى " ( ونريد أن نمن على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم الوارثين) صدق الله العظيم"[3].

---

[1] أخبار الحلاج (من أندر الأصول المخطوطة في سيرة الحلاّج) ، فوزي الجبر 54 – 55.

[2] عبد الكريم السبعاوي: رابع المستحيل 149. والتناص مع سورة التوبة : آية 13.

[3] السابق 153. والآية " وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الأَرْضِ " من سورة القصص : آية 5 .

كما جاء التناص مع القرآن بالمضمون دون الشكل، في "**نهر يستحم في البحيرة**"، ويتجلى ذلك في قول السارد "ويأتي من أقصى القرية رجل يسعى"[1].

ويأتي هذا السياق، ليشير إلى الآية القرآنية الواردة في سورة "يس" "وَجَآءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ"[2].

ويُلمس تناصٌ آخر في قوله "ولمع فجأة برق خاطف، فزلزلت السماء الأولى زلزالها" [3].

وهذا القول بدوره، يشير إلى قوله تعالى "إذا زُلزت الأرضُ زِلْزالَهَا"[4].

ومن ذلك أيضًا، ما ورد من تناصات مباشرة لآي الذكر الحكيم- وفي أكثر من موضع- ضمن "**الشعاع القادم من الجنوب**"، ورد منه ما جاء على لسان إسماعيل"هنا تثبت فعالية ما تحمل من عقيدة يا إسماعيل لا إله إلاّ الله، لا خوف إلا من الله أتخشى الناس فالله أحق أن تخشاه..

(إنما ذلكم الشيطان يخوّف أولياءه .. نعم يخوف أولياءه لأن أولياء الله لا سلطان له عليهم..

(الله وليُّ الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور)" [5].

وفي خطاب الهودلي هذا، يتدفق التناص القرآني من بين طيات السرد وثناياه، كماء النبع، مرة تلو الأخرى، ودفقة وراء أختها، ينساب باردًا دون توقف ؛ ليروي عطش المتلقي خلف كل وجبة دسمة يتناولها، متعاطفًا أو نافرًا، غاضبًا أو مُستأنسًا، وهي بدورها، تثري السرد، وتطرّي النفس، بل تطربها، فتنتشي.

كما تأتي في مواضع التعذيب، وبلوغ الألم ذروته؛ لتؤكد على قوة الإرادة، وأن التحدي على أوجه، واقف كأعمدة النور في وجه الظلام "كانت آيات قرآنية تتماوج بموسيقى هادئة، تتحفني بظلال شَجيّة، تثير يقيني، وتبعث الثقة والطمأنينة في روعي، عجبٌ من أمر هذه الطمأنينة.. (وهو معكم أينما كنتم).. الغبي يقول بأني وحدي هنا.. الله .. الله معي.." [6].

يتضح، أن التناص مع القرآن الكريم، يحضر في مواقف متنوعة، أبرزها:

---

(1) يحيى يخلف: نهر يستحم في البحيرة 32.

(2) يس: آية 20.

(3) يحيى يخلف: نهر يستحم في البحيرة 33.

(4) الزلزلة: آية 1.

(5) وليد الهودلي: الشعاع القادم من الجنوب 35.والآية القرآنية " إِنَّمَا ذَلِكُمْ الشَّيْطَانُ يُخَوِّفُ أَوْلِيَاءَهُ" من سورة آل عمران : آية 175. أما قوله تعالى " اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُمْ مِنْ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ" فقد ورد في سورة البقرة : آية 257.

(6) السابق 53 . وقوله تعالى " وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ " من سورة الحديد : الآية 4.

1- مع الأسرى والسجناء، خاصةً أثناء التعذيب.

2- مواضع المواجهة بجميع صورها.

3- لدى الشعور بقهرٍ نفسي.

وهناك مواضع أخرى، لا يتسع المجال للحديث عنها، ويلاحظ في هذه التناصات، أنها تشكل خطَّ دفاعٍ نفسي، يقي نفس المجاهدين من الانحراف بعيدًا عن الأمل، والانزلاق إلى قعر اليأس ، فهي تجلي حزنهم، وتقوّي عزائمهم، وتثبت أقدامهم مصداقًا لقوله تعالى "إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم"[1].

ومثلما تكتنز الخطابات الروائية الفلسطينية بتناصاتٍ قرآنية تنير مضامينه، وتعلل أحداثه، فإنها بدورها تضفي على السرد جمالاً فَنِّيًا.

أمّا الأحاديث "القدسية" "والنبوية الشريفة"، فإنها بدورها تثري .. وتبهج النص فكريًّا ولغويًّا، كامتدادٍ لدور التناص القرآني.

ولا يخفى، مالهذه التناصات الدينية، من دور إضفاء سمة الخصوصية الروحية، والملامح العربية، التي لا يحتاج أخذها أو اقتباسها إلى ترجمة من أيّ نوع، مثلما يحدث لدى اقتباس الغرب ما يحتاجون من الكتاب المقدس، والذي سيتضح أكثر، لدى التعرض إلى التناص مع "**العهد القديم**".

جاء في "**رابع المستحيل**"، على لسان الشيخ "عز الدين القسام"، وهو يخطب لصلاة الجمعة "عن معاذ رضي الله عنه قال.. قال رسول الله صلى الله عليه وسلم.. قال الله تعالى: يا شآم (يقصد ما حول بيت المقدس) أنت صفوتي من بلادي.. وأنا سائق إليك صفوتي من عبادي.. من كان مولده فيك فاختار عليك غيرك فبذنب يصيبه.. ومن كان مولده في غيرك فاختارك إنما يختارك برحمة مني.. يا شآم اتسعى لأهلك بالرزق كما يتسع الرحم للولد.. وعيني عليك بالطل والمطر منذ خلقت السنين والأيام.. من يعدم فيكِ المال لا يعدم الخير.. ومن دخلك استغنى عن الزيت والقمح أنت المقدسة بنوري وفيكِ المحشر والمنشر.. أزفك يوم القيامة كما تزف العروس إلى بعلها.." [2].

ويلاحظ التوجيه الجهادي المباشر، والحث على نجدة فلسطين من خطر الصهاينة وحلفائهم، مما جعله ينتقي صفوة الأحاديث المحركة للمشاعر الوطنية "وعن معاذ قال.. قال رسول الله صلى الله عليه وسلم.. يا معاذ إن الله عز وجل سيفتح عليكم الشام من بعدي من

---

[1] محمد: آية 7.

[2] عبد الكريم السبعاوي: رابع المستحيل 48. راجع الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل : مجير الدين الحنبلي العليمي ، تحقيق عدنان يونس عبد المجيد نباتة ، د.ط ، دنديس ، عمان ، 1999، 228/1. وقد أخرجه معلقًا من غير إسناد .

العريش إلى الفرات.. رجالهم ونساؤهم وإماؤهم مرابطون إلى يوم القيامة.. فمن اختـار منكم ساحلاً من سواحل الشام أو بيت المقدس.. فهو في جهاد إلى قيام الساعة "[1].

ومن ذلك قوله"وعن أبي هريرة رضي الله عنه.. أن النبي صلى الله عليه وسلم قال.. من مات في بيت المقدس فكأنه مات في السماء.." [2].

ونهاية خطبته، يؤكد صراحة على ضرورة الجهاد وطلب الشهادة ، مستشهدًا بقوله صلى الله عليه وسلم "من قبل على نفسه الظلم شارك ظالمه في الإثم.. فليتخير كل منكم موقعه وليتحسس مكانه.. أقول قولي هذا واستغفر الله لي ولكم.

تهالك الشيخ على مقعده في أعلى المنبر ينهنه دموعه "[3] .

وفي "**القرمطي**"، يستحضر عوض توجيهات الرسول – صلى الله عليه وسلم– للمسلمين، بفوائد ماء زمزم وقت اجتماع المسلمين للصلاة "أنهى الجهشياري صلاته، ومن ثم انطلق إلى بئر زمزم المدهشة التي تتدفق من باطن الأرض منذ ما لا يعلم إلا الله، شرب لدينه وشرب لصحة بدنه وشرب لسلامته، هذا ماء عذب خفيف وقال عنه الرسول الكريم (ماء زمزم لما شُرب له) "[4].

وإلى جانب الدافعية التي تضفيها النصوص الدينية على متابعة المتلقي، فهي بدورها، تلامس الواقع، تعمق دلالاته، تكشف الغطاء عن دماء تغلي بالوطنية والعروبة، وفي ذات الوقت تجنح بالنفس في رحلةٍ عبر الخيال، تنقل المتلقي إلى الأماكن المقدسة التي لا يعرفها، أو يعرفها وينأى عنها، بل ربما تنقل الأماكن المقدسة إلى داخل روحه، فيحلق معها مقبلاً غير مدبر، وراغبًا ، لا متخلِّيًا، وهذه بحد ذاتها، تشكل منظومة خلقية، إلى جانب كونها منظومة جمالية، تلامس الروح، وتخترق المشاعر، وتوجه الدوافع في اتجاهها الصحيح.

---

[1] عبد الكريم السبعاوي : رابع المستحيل 48– 49. ورد نص الحديث باختلافٍ بسيط " فهو في جهاد إلى يوم القيامة" راجع الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل للحنبلي العليمي المرجع السابق 228/1 . وقد أخرجه كذلك بدون إسناد .

[2] السابق 49. وورد نص الحديث باختلافٍ ، بقوله صلى الله عليه وسلم " فكأنما " بدل " فكأنه". راجع تاريخ مدينة دمشق وذكر فضلها وتسمية من حلها من الأماثل : أبو القاسم علي بن الحسن ابن هبة الله ( ابن عساكر) ، تحقيق محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمري ، د.ط ، دار الفكر ، بيروت ، 1995 ، 302/47 .

[3] السابق 50 –51. لم أجد نص الحديث .

[4] أحمد رفيق عوض : القرمطي 246 . وقد ورد نص الحديث في سنن ابن ماجة : المناسك ، د.ط ، دار المعارف ، الرياض ، د.ت ، 518 ، ورقم الحديث 3062 ، وحكم الإمام الألباني بصحته .

ومن التناص الإسلامي، إلى التناص مع الكتب المقدسة، وتحديدًا مع "**العهد القديم**"، يمكن القول أن هذا النوع من التناص، هو صفعة في وجه من يتهم الأدب الفلسطيني العربي بالعقم، وبالمحدودية والتعصب، أوالمباشرة الدائمة، وبأنه فقط أدب مقاومة.

وليس المجال هنا، جمع أدلة ردٍّ على المتعصبين، بقدر ماهو نقد لتوجهات ترى وتسمع من خلف زجاج مُغْبَر، ثم تطلق عقيرة أقلامها في اتجاهٍ، لم تُحدَّد أبعاده إلاّ من وراء حُجب، ويتناسون جوهر النقد الموضوعي، والمتمثل في ممارسة الذوق، وملامسة الكلمات، وحرية البحث عن الدلالة، وانفتاح الرؤية، ولا يتأتى لذلك أن يتحقق من وراء الحجب، وأعمدة الضباب.

فيستحضر "صافي صافي" في الجزء الثاني من "**اليسيرة**"، نصوصًا من أسفار العهد القديم، وتحديدًا، سفر "**التكوين**"، ففي الإصحاح الأوّل، والحامل لعنوان "المفتاح الثاني عشر من الخطاب، نجده يمتد على طول الصفحات: 56، 57، 58، جاء فيه:

"**المفتاح الثاني عشر**

**التكوين**

في البدء خلق الله السماوات والأرض، وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة، وروح الله يرف على وجه المياه. وقال الله: ليكن نور. فكان نور. ورأى الله النور أنه حسن، وفصّل الله بين النور والظلمة، ودعا الله النور نهارا، والظلمة دعاها ليلا، وكان مساء وكان صباح يوم واحد" [(1)].

ثم اختتمه – أي "سفر التكوين" – وحسبما ورد "ورأى الله كل ما عمله، فإذا هو حسن جدا. وكان مساء وكان صباح يوم سادس" [(2)].

ويؤخذ على الروائي، طول التناص في الجزء الثاني من الخطاب، وضمن تناص مضموني آخر للروائي ذاته، إلاّ أنه، وفي أجزاءٍ منه، يتعارض معه – وبشكل أكثر تحديدًا– حيث إنّ التناص مع التوراه هنا، خالف الطرح الفكري الذي جاء به الجزء الأول، بل، هو يدعو إلى مؤشرٍ خطير، ولأسبابٍ:

---

[(1)] صافي صافي: اليسيرة، 56/2. راجع العهد القديم : سفر التكوين، الأصحاح الأول، 3.
وقد استخدم الكاتب الفواصل بديلاً عن النقط مع بعض الجمل الواردة في الأصل .

[(2)] السابق 58. راجع العهد القديم : سفر التكوين، الأصحاح الأول، 4. مع ملاحظة اختلاف النص التوراتي في جملة (وكان صباحٌ يومًا سادسًا بدل يومٍ سادس )، هذا ومن أهم أسفار العهد القديم: مجموعة كتب موسى أو الأسفار الخمسة أو التوراة، أمّا ماتألف من بحوث أحبار اليهود في شئون العقيدة ، والشريعة، وتاريخ اليهود، فيسمى "التلمود"، أو "التعاليم" الشارحة لما جاء في "العهد القديم". راجع: الأسفار المقدسة لعلي عبد الواحد وافي، نهضة مصر، 1996، 3.

أولها؛ أن "سفر التكوين" من أسفار العهد القديم التي تعرضت لتزوير كهنة اليهود، فأصبحت التوراة وفق ذلك، بروايتين "الرواية اليهودية التي ترجع إلى القرن التاسع قبل الميلاد.
- الرواية الكهنوتية التي ترجع إلى القرن السادس قبل الميلاد... ولا تأتي هاتان الروايتان كل إلى جانب الأخرى، وإنما تتشابكان وتتداخل عناصر إحداهما في عناصر الأخرى" [1].

وثانيهما، ما سبق التنويه إليه، من أنهم، يجعلون هجرة الفلسطينيين الأولى من "**جزيرة كريت**"، وليس من شبه "**الجزيرة العربية**"، والذي أثبتته "**نقوش عقرون**"، فهم، امتداد لشعب "**طيء**" مما يؤشر إلى وجود أهداف سياسيه ذات "علاقة بالصراع الفلسطيني الإسرائيلي تهدف إلى إلغاء العمق التاريخي الفلسطيني الحاليين"[2].

ثالثهما: أن طوفان نوح "ليس هو الأول الذي غمر الأرض، فقبله حصلت طوفانات عديدة في حقب مختلفة... ويقول علماء الجيولوجيا والآثار استنادًا على المكتشفات واعمار بقايا الكائنات الحية ان الطوفان الذي حصل في عصر (نوح) كان في منطقة الشرق الأدنى التي تشمل الجزء الغربي من اسيا. وهذه المنطقة وحدها أصابها الطوفان وأهلك سكانها"[3].

ويؤكد على ذلك قوله تعالى "وَقَوْمَ نُوحٍ لمَّا كذَّبوا الرُّسُلَ أَغْرَقْنَاهُمْ وجَعَلْنَاهُمْ للنَّاس آيـة وأعتدنا للظَّالمين عذابًا أليمًا"[4].

وإذا أراد الروائي أن يطرح رؤية تجمع بين الأديان، فكيف يتأتى ذلك، مع ما جاء من تزوير لدى "**العهد القديم**"؟

ثم إنها، مع شدة غور دلالاتها، هل يمكن طرح رؤًى تناسب المتلقي المثقف والعادي ، بدون الرجوع إلى تفاصيل التاريخ القديم، ومقارنات الأديان؟!

ومن جانبٍ آخر، عُرفت أسطورة مشابهة، وردت ضمن مخطوط قديم؛ يحمل عنوان "برهمان واوبنشاه" " "وخلاصتها: ان (مانو) السامي القداسة كلمته سمكة وقالت له أن طوفانًا سيحصل ويقضي على جميع الكائنات الحية البشر والحيوانات والطيور واشارت عليه ان يصنع سفينة ويدخلها عندما يدنو خطر طغيان مياه الطوفان. ولما جاء الطوفان دخل (مانو) السفينة وربطها بقرن على رأس السمكة وجرتها إلى الجبال العالية حيث استقرت وبقي بداخلها شهورا. وعندما نشفت المياه عن الأرض خرج مانو من السفينة"[5].

---

[1] موريس بوكاي: القرآن الكريم والتوراة والإنجيل والعلم، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996، 258.

[2] زكريا محمد: نخلة طيء، الغلاف الخلفي للكتاب.

[3] إبراهيم الشريقي: أورشليم وأرض كنعان، د. ط، مؤسسة الدراسات الدولية، لندن، 1985، 33.

[4] الفرقان: آية (37) .

[5] إبراهيم الشريقي : أورشليم وأرض كنعان 34.

وما يُلفت الانتباه هنا، أن الشريقي إذ يسرد الأسطورة، يُوضح خــلال ذلــك، اخــتلاف روايتها عن مخطوطها الأصلي، كما أن (مانو) هذا "يعتبره الوثنيــون جــدهم الأكبــر المنقــذ للشعوب... والجدير بالذكر ان قصة نوح والطوفان ورد ذكرها في القرآن الكريم ولكن ليس كما جاء في سفر التكوين (التوراه). فالقرآن الكريم لم يذكر إلا اغراق الكفار من قوم نوح"[1].

وهنا يأتي السؤال الأكثر تحديدًا : ماالرؤية التي قد تجمع بين القرآن، وواقعٍ مثبتٍ فــي نقوش حديثة الاكتشاف، ولا جدال في صحتها من جانب، وبين التوراة من جانب آخر ..؟!

ثم، ما مدى مناسبة مقارنة هذه الرؤى مع ما جاء في الأساطير التراثية؟!

يبدو الجزء الثاني من الخطاب، يخدم الجزء الأول، فقط في بعض نواحيه، بحيث جاءت تطلق خيال المتلقي ذي الثقافة العالية، نحو التحليل، والربط، والاستنتاج بــين الخطــابين، ومــا سواه، يبدو فيه التكلف والإقحام المخل برؤية السرد، وإن خلق في البداية جوًّا تاريخيًّــا مــضيئًا بالأفكار، ومكتنزًا بالدلالات والرؤى الممكنة.

**ب- التناص مع الأدب العالمي:**

وقد ورد هذا النوع من التناص، بشكل صريح، مثلما ورد بشكل ضمني، منه ما تضمنه خطاب "**الخطوات**"، من تضمين قصة "**الملك أوديب**" "لشكسبير" "قلنا إن أوديب الملك لــم يكــن ليعرف حقيقة فعله المشين لولا أن تريساس الأعمى، الذي وهبه الرب المعرفة، أخبره بذلك. قال له تريساس دون أن يرمش له جفن: أنت يا أوديب قتلت والدك وتزوجــت أمــك، ومــا بناتــك وأولادك الذي يعيشون في قصرك، سوى عار الخطيئة، فمتى كان مسموحا للابن أن يعاشر أمّه كما فعلت؟"[2].

كما تتناص شخصية "يعقوب"، الربان المصري العجوز في "**عكا والملوك**"، مع شخصية الصّياد "الشيخ" في "**الشيخ والبحر**" لهمنجواي "إن المحيط رفيق ورائع الفتنة.. ولكنه يستطيع أن يكون قاسيًا كل القسوة في غمضة عين. وهذه الطيور المحلقة، تغوص وتتصيد.. انها بأصــواتها الرقيقة الحزينة، أرق من أن تستطيع مواجهة البحر.

كان العجوز يعشق البحر....

كان يتملاه دائمًا على طريقة الأسبان، حيثما يتملونه في وله، ويسمونه "لامار"..."[3].

لقد كان همنجواي يحن إلى كوبا، ويعتز بزعيمها الثائر "فيدل كاسترو"، وقد جعل فكــرة النضال الثوري، تنضج في وعائها السردي على نار هادئة.

---

[1] إبراهيم الشريقي : أورشليم وأرض كنعان 34.

[2] عزت الغزاوي: الخطوات 65.

[3] أرنست همنجواي: الشيخ والبحر، ترجمة زياد زكريا، د. ط، دار الشرق العربي، لبنان، د.ت، 31.

وقد جاءت شخصية يعقوب بدورها، تحمل في داخلها حب البحر، والمخاطرة، والتحدي، ورفض الذل، لكنه في حالته، واضح للمتلقي كضوء الشمس، أمّا في حالة شيخ البحر، فإنه مشوب بالغموض، وتخفِّي معاني الثورة والإخلاص، خلف سطور السرد "ربان المركب، المصري الذي لم ينس الإهانة، حدثني بكثير من الود والمرح عن فنون الملاحة وأسرار البحر.. قال وهو يشير إلى موج البحر الهادئ حولنا: إن على كلّ بحار أن يقرأ شكل وحجم ولون الموجة القادمة نحوه...

- وماذا عن الريح؟!
- الريح مواسم، ونحن نعرف مواسمها، ها نحن في الخريف ... وعلى البحار الماهر أن يعرف أوقاتها وأماكنها ... الربان العجوز رأى أهوالاً كثيرة"[1].

وتلمس شجاعة يعقوب ومخاطرته بحياته أمام الفرنجة المحاصرين لعكا، ومن قلب البحر "دهشنا ونحن نشاهد بحارًا عجوزًا، متين البنيان، يشد على رأسه عمامة صغيرة، ويكشف عن ذراعين ضخمين، ينتصب تحت شراعه المحترق، ويرد علينا بإنجليزية سليمة ... والله لن نستسلم لكم ولو متنا جميعًا!" [2].

وجرأته هذه، تتفق مع ما جاء في مواجهة الشيخ لسمك القرش، وإن اختلفت نهاية كل منهما في الخطابين، فمما جاء من حوارات الشيخ مع نفسه، قوله "ولم يرق له أن يتطلع إلى السمكة بعد أن خدش القرش لحمها .. كانت القضمة من لحمها كأنما هي قضمة من لحمه.
وقال العجوز:

- لقد قتلت القرش الذي عض سمكتي.. أنه أكبر قرش من نوع أبي الاسنان رأيته في حياتي... ثم راح يهمهم:
- لقد كان الأمل الذي تحقق أجمل من أن يطول ...ثم عاد العجوز يشد عزم نفسه قائلا:
- ولكن الرجال لم يخلقوا للهزيمة . وقد يتحطم الرجل دون أن ينهزم" [3].

وفي موضعٍ آخر يبدو التحدي على أوجه "انها لحماقة أن يستولي اليأس على المرء. كما أن اليأس خطيئة فيما اعتقد. ولكنك لن تفكر في الخطيئة.." [4].

ويرمز سمك القرش، إلى العدو الذي كاد يفتك به مثلما فتك بالسمكة؛ لكنه صمد حانقًا عليه، نافرًا من همجيته الرعناء.

---

(1) أحمد رفيق عوض: عكا والملوك 28/27.

(2) السابق 119.

(3) أرنست همنجواي: الشيخ والبحر 96/95.

(4) السابق 97.

كما جاء التناص، مقتضبًا في "**شرفة الهذيان**"، يؤشر إلى اسم لوحة لفنان عالمي مشهور "نظر إلى ابنته، وجدها تسير خلفهم بتثاقل لم يره فيها من قبل.

كان يعرف أنه سيقف أمامها أعزل بعد لحظات، وهي تحدّق في عينيه مباشرة، عاقدة يديها، وزامَّة شفتيها، بما يذَكِّر بلوحة موديلياني (الصغيرة بالثوب الأزرق) " [(1)].

ومن باب السخرية بالمنسلخين عن جذورهم، من أدعياء الثقافة الغربية، يستشهد عوض بشخصية فوق العادة..." وردت في " **بلاد البحر** "" المثقف المصقول، الذي يتحدث الانجليزية، والمثقف البليغ الذي يطرب لصوته الرخيم، والمثقف الذي قرأ هيرمان هيسه وأطلق شَعْره وربطه من الخلف على شكل ذيل الحصان، تحدثوا جميعًا بلغة عربية لم أفهمها اطلاقا، أنا لم أعد أصدق شيئا. أما المثقفون البلغاء فقد آمنوا بعلم الاجتزاء؛ وهو علم يقوم على تجميع الكلام من مصادر مختلفة ومن ثم يخيطون ما بينه ليبدو قميصا يمكن ارتداؤه" [(2)].

وهذا المثقف، مرة أخرى "وحده من يقرأ هيرمان هيسه!!

- أنا طنيب على هيسه .. أنا دخيل آل هيسه كلهم.
- هل تسخر من هيسه .. هل أخرجت أمتك كلها أمثال هيسه.
- مشكلتك يا أستاذ فلاح أنك لا ترى أمتك ولا تقراها. مشكلتك أنك خجل من انتسابك إليها" [(3)].

يبدو هذا التناص التكراري، كوجوه كاريكاتورية، رُسمت من زوايا مختلفة، تشكل بمجموعها، شخصية بطيئة التحرك، جامدة المشاعر، بليدة الأهداف، لا تتقن سوى صنعة التقليد، وهي في النهاية شخصية غريبة، مغتربة عن نفسها، وعن مجتمعها...

ومرة أخرى، تتناص أحداث "**عكا والملوك**" مع خطاب روائي أندلسي، يحمل عنوان "**في ظلال الرمان**"، تدور رحى الأحداث حول عائلة "هديل" التي غادرت دمشق عام مائتين وسبعٍ وثلاثين هجرية، الموافق لعام تسعمائة واثنين وثلاثين ميلادية؛ لتستقر قرب غرناطة؛ ولتكوِّن قرية، سُميت باسمها، وتبدأ أحداثها بعد سبع سنواتٍ من سقوط الخلافة الإسلامية في غرناطة، ووقوعها في يد الأسبان على يد فرديناند و إيزابيلا، وتكشف من ثم، عن معاناة المسلمين بعد ضياع الخلافة، حيث تم حرق المصاحف والكتب العربية، والتنصير الإجباري للمسلمين ،

---

(1) إبراهيم نصر الله: شرفة الهذيان 37.

(2) أحمد عوض: بلاد البحر 211. هرمان هيسه (بالألمانية: Hermann Hesse) هو أديب ألماني ولد في 2 يوليو 1877 بألمانيا وتوفى في 9 أغسطس 1962 في سويسرا. تحصل على جائزة نوبل في الأدب لسنة 1946. من أشهر رواياته هي "لعبة الكرات الزجاجية"، وهي غزيرة وذات أسلوب صوفي ثقيل الشرح.

(3) السابق 212.

ومطاردتهم، وقتلهم في كل مكان "وبعد أسبوع، في الأول من كانون الأول عـام 1499، دخـل جنود مسيحيون بقيادة خمسة من الفرسان مكتبات المدينة التي تبلغ مائة وخمسًا وتسعين، وإثنـي عشر قصرًا حيث أودعت أشهر المجموعات الخاصة، وصادروا كلّ ماهو مكتوب بالعربية.

في اليوم السّابق، أقنع علماء في خدمة الكنيسة سِنسْروس أن يُعفى ثلاثمائة مخطوطة من المرسوم الذي أصدروه... ومعظم هذه المخطوطات كانت كتيبات عربية في الطب والفلك تمثـل أهم ما تم التوصل إليه في هذا المجال وفي العلوم المقاربة منذ العصور القديمة" [1].

ولأن اغتيال الكتب العربية، هو اغتيال للحضارة العربية، وهزيمة لصانعيها؛ لذا "تجنب الجنود الذين بنوا سورًا من الكتب، منذ ساعات الصّباح الأولى، نظرات الغرناطيين. كان بعض المتفرجين يشعرون بالأسف، وكان بعضهم عاصف الأعماق...وظلّ أحدهم، وهو رجل عجوز، يردّد الجملة الوحيدة التي استطاع التّفوه بها في وجه الفاجعة: "إنّنا مغرقون في بحر العجز!"

وما فعله الفرنجة في عكا من حرق ونهب، وقتل منظم، حاكى ما صنعه هـؤلاء القـوم بمسلمي غرناطة، وغيرها من مدن وقرى تم تسليمها بموجب معاهدة ... كان يُظن مثلما حـدث في عكا، بأنها قد تنقذ ماء وجه المسلمين الذين أسقط بأيديهم، بعـد أن فرَّطُـوا وتخلـوا عـن واجباتهم الدينية والسياسية، لقد كلف "خِمِنْزدي سِنسنْروس بذلك وكان يعتقد "أنه لا يمكن القضاء على الوثنية كقوة الا بمحو ثقافتها تمامًا. وكان هذا يعني التدمير المنظم لكل كتبهم. إن التـراث الشفوي قد يبقى لفترة، إلى أن تقتلع محاكم التفتيش الألسنة المعادية... منذ مائة سنة فقط، يدعون محمدًا وعمر وعثمان ونحو ذلك؟

كان خمنز فخورًا بنقائه ... لم يكن له أجداد يهود ولم تلوّث عروقه دماء هجينة" [2].

وما إن وقعت الواقعة، حتى أمطرت حناجر المسلمين في غرناطة صيحات "لا إلـه إلا الله، محمد رسول الله ... بدأت الجماهير المذهولة تسير ببطء، فإذا متسوّل ينزع عنـه ملابـسه حتى يتعرّى تمامًا، ويدخل النار. صرخ من رئة محترقة: "ما قيمة الحياة دون كتـب علومنـا؟ يجب أن يدفعوا الثمن... وأغمي عليه، ولفّه اللهب. وذرفت الدموع في صمت وكراهية" [3].

ومثلما نقش عوض "**عكا والملوك**" بلغة ساخرة، وتعبيـرات سـوداء، تـشتعل رغبـة في الانتقام من التاريخ المخذول، والواقع المنهزم، جـاءت لغـة طـارق علـي وأطروحاتـه، تسخر مما يحدث، ففي إحدى المشاهد، يحفر نجار القرية (جوان) رقعة شطرنج؛ ليقدمها هديـة ليزيد – أصغر أفراد العائلة– هدية، بمناسبة عيد ميـلاده، وقد جعل منها رموزًا شتى، لأوضاع

---

[1] طارق علي: في ظلال الرمان، ترجمة إبراهيم السعافين،ط1، 1994م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 14.

[2] السابق 16.

[3] السابق 17.

وشخصيات، تاق النيل منها، وسحقها، فالملكة السوداء، تمثل الملكــة ايــزابيلا، أمــا الــسلطان الأبيض، فيمثل جدّ يزيد، كفارسٍ مسلمٍ له صيته "أما المسيحيون فلم يكونوا سودًا فقط، بل حفروا على شكل غيلان. وكانت عينا الملكة السّوداء تشعان بالشر، في تضاد وحشي مــع منمنــة الــسيدة المعلقة في رقبتها، وشفتاها كانتا مرسومتين بلون الدم... وقد جعلت البيادق مثل الرهبــان بقلانــسها ونظراتها الجائعة وكروشها المنبعجة، انهم رجال محاكم التفتيش في بحث عن ضحية" (1).

وجوان هذا، اتهمت محاكم التفتيش والده بالردة "ومات أخيرًا في السجن متأثرًا بجــراح غائرة أصابته بسبب كبريائه أثناء تعذيبه على أيدي الرهبان. وفي نهايــة المطــاف، انتزعــت أصابعه من كلتا يديه ... وكان جوان الصغير عاقدًا العزم على الانتقام، وتــصميمه لمجموعــة الشطرنج كان مجرد بداية"(2).

وفي المقابل، تنبثق شخصية "عمر الزين" في "عكا والملوك"، حيث قُدّمَ هدية إلى الكنيسة لتنصيره، وهو المسلم الذي انتزع من أبويه في بيت فوريك؛ ليخدم السادة الجدد "بــدأت صــلاة طويلة بتلك اللغة العويصة ... دفعني راهب آخر إلى الراهب الذي قاد الصلاة، ركعت أمامــه، فرسم علامة الصليب فوقي، أطعمني وأسقاني شيئًا ما، ثم قمت مسيحيًا بعد ذلك"(3).

ومن سقوط الأندلس، إلى سقوط عكا، تتجمع الأحــداث مــرة أخــرى، نحــو الهــدف الواحد...طريق الجهاد، ومن سلالة ابن الفارض، التي تم ذبحها عن بكرة أبيها "انتهى القتل بعــد ساعتين من القتال العنيف فقد سقط كل المدافعين موتى ... جوان النجّار، وابن حــسداي، معًــا والزنديق الشيخ رفضوا عرض عمر بالاختباء في مخــزن القمــح. ولأول مــرة فــي حيــاتهم استخدموا السّيوف وقضوا في المذبحة ... احتفل الرجال السّكارى بالدم بنــصرهم فــي ســلب مُعرْبِد. وقد قطعت رؤوس الأطفال الذين تم إخفاؤهم في الحمامات أو اغرقــوا حــسب مــزاج الجنود"(4).

وبتحدٍ أكبر بين الطفل "يزيد"، وزعماء المذبحة، تستمر المعركة "وحين رأى رأس والده مرفوعًا على قناة رمح، جثا على ركبتيه وانتحب...

– حسن يا فتى، هل ترى الآن ماذا نفعل بالكفّار؟...

---

(1) طارق علي : في ظلال الرمان 19.

(2) السابق 20.

(3) أحمد عوض: عكا والملوك 176.

(4) طارق علي: في ظلال الرمان 265.

- أتمنى لو أنّ معي خنجرًا، كنت أغمده في قلبك، أتمنّى الآن لو أنّنا عاملناكم في تلك القرون الماضية كما عاملتونا ... غضب القائد واستل سيفه، وأغمده في قلب يزيد، فخرّ على الأرض وهو يضمّ ذراعيه إلى صدره"[1] .

ويتناص مشهد زيارة "عمر الزين" للقبر الذي دفن فيه رأس الحسين بن علي – عليهما السلام– في "**عكا والملوك**"، مع هذا المشهد، وقد سبق التنويه إلى ذلك، ومما جاء في "**في ظلال الرمان**" "لم تدع دادة يزيد باسمه قط. أو لم يكن حقًا أن يزيد هو اسم الخليفة الذي هزم أحفاد النبي وقتلهم قرب كربلاء؟ هذا اليزيد أمر جنوده أن يربطوا خيولهم في المسجد الذي أدّى فيه النبي صلاته في المدينة المنورّة، هذا اليزيد الذي عامل صحابة النبي باحتقار. فكان نطق اسمه يعني تلويث ذكرى بيت النبيّ" [2] .

تبدو التناصات السابقة، ذات امتداد، وترابطٍ إنسانيٍّ، وانسجامٍ قادرٍ على التعبير عن قيم رؤيوية، أدبية وفنية، فكرية وجمالية.

ومع اختلاف نوعية التناص وطبيعة توظيفه، تفاوتت درجة التكامل بين النصوص، كما يُلاحظ ما للغة من دورٍ بارزٍ في تحليل النصوص وفهمها، واستخلاص العبر والقيم الممكنة منها، مما يُدلِّل على أن الخطابات الفلسطينية...قادرة على التواصل مع حضارات الأمم والشعوب الأخرى، بل، وامتصاص وتمثل آدابها شكلاً ومضمونًا، وبالتالي موافقتها أو معارضتها.

إضافة إلى أنَّ عملية توظيف الخطابات الروائية الفلسطينية لظاهرة التناص، تُطوِّع الخطابات للملاحظة، والخضوع للدراسة الأدبية النقدية، وإغنائها بالمزيد من التواصل الفني مع التراث الإنساني.

## المفارقة وأثرها في الخطاب الروائي:

لم يرد مصطلح المفارقة في المعجم اللغوي بلفظه هذا، وإنْ ورد ماهو قريبٌ منه "يُقال فَرَقَت بين الكلامين فافْترقا، وفَرَّقْتُ بين الرجلين فَتَفَرّقا" [3].

والفَرْقُ "تَفْريقُ ما بين الشيئين حين يَتَفَرَّقان.

والفَرْقُ: الفصل بين الشيئين. فَرَقَ يَفْرُقُ فَرْقًا: فصل.

وقوله تعالى: فالفَارقات فَرْقًا، قال ثعْلب: هي الملائكة تُزيِّل بين الحلال والحرام وقوله تعالى:

---

[1] طارق علي : في ظلال الرمان 267.

[2] السابق 21.

[3] لسان العرب 300/10.

وقرآنًا فَرَقناه، أي فصلناه وأحكمناه"[1] .

كما يقال "أفْرَقَتِ الناقة: أخرجت ولدها فكأنها فارَقَتْه" [2] .

ويعرفها "كيركيكَارد" بقوله "إن المفارقة بمعناها البارز لا تتوجه ضد هذا الوجود المحدد أو ذاك بل ضد عموم الواقع من زمان وموقف بعينه... وهي لا تعني بهذه الظاهرة أو تلك بل تحسب الوجود بأجمعه "يقع في باب المفارقة" [3].

كما يعدها "توماس مان" مشكلة، بل إنها "أعمق المشاكل في العالم وأشدها فتنة"[4].

وغالباً ما تستخدم المفارقة "عبارات المدح لتفيد الذم، والعكس من ذلك أقلّ ورودًا. وإدراك المفارقة أسهل في الكلام منه في الكتابة، لأن نبرة الصوت تنم عن ذلك"[5].

وقد جاء تعريفها في المعجم المفصل في الأدب، بأنها "رأيٌ يحاول إثبات قولٍ، أو موقفٌ يناقضُ موقف الآخرين الشائع"[6].

وما بين التبسيط والتعقيد، فإن مفهومها يتطور مع مرور الزمن، واختلاف البيئة وطبيعة الحياة؛ ولكن يُلمس اشتمالها على عناصر مركبة، تتضمن من بينها: عنصر الضد، المراوغة، الشك، السخرية، التعارض، البعد، الألم المشوب بالاستهزاء أو الضحك أحيانًا، الإثارة، إفاضة الطرح الدلالي، التوقع، الاستمرار، وجدّية الرؤى...

ومن غير شك، فإن توظيف تقانه المفارقة من قبل المؤلف، وقراءتها، وتمثلها، وطرح رؤاها بالنسبة للمتلقي، يتطلب توفر سياق موفور الدلالة، وبالتالي الحاجة إلى لغة فنية، قادرة على العطاء والتجدد.

هذا، ويختلف مجال المفارقة في الأدب، عنه في الفنون الأخرى، كالموسيقى والفنون التخطيطية؛ لكون هذه الفنون تعتمد الأصوات، أو الخطوط والألوان، وهذه مقومات مادية تدركها الحواس بشكل مباشر، وإن جاءت مشوبة بالسخرية، إلاّ أن "لغة الأدب أكثر قدرة على التعامل مع ما يقول الناس أو يفكرون أو يشعرون أو يعتقدون، ومن ثم على تناول الفرق بين ما

---

[1] لسان العرب 301/10.

[2] السابق 303/10.

[3] د. س. ميويك وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المجلد الرابع، 1993، 96.

[4] السابق 112.

[5] السابق 258.

[6] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب ،813/2.

يقول الناس وما يفكرون وبين ما يعتقد وما هو واقع الحال. وهذا بالضبط هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة"[1].

وقد كان لسقراط دورٌ مبكر في التماس مفهوم المفارقة لدى من عاصره، ومن جاء بعده، فقد كان لمحاوراته الفكرية اللامحدودة؛ والمنطلقة من افتراضه لجهله هو والآخرين بحقائق الأشياء، دعوة لمعرفة كل نفسٍ لقدراتها اللامحدودة، وتعمقها في فراغات نفسها، مما يخلق مفارقات متعددة، لم يكن يراها داخل نفسه، أو في محاولة فهمه لحقيقة الأشياء من حوله [2].

وعلى تنوع معرفة الشعوب بالمفارقة، فقد عرفت "في القرن السادس عشر لا تزيد عن كونها صيغة بلاغية " [3].

كما استعملها "درايدن" بواكير القرن الثامن عشر، ولمرة واحدة، وقد استخدمت الإنجليزية كلغة غنية بمفرداتها "بما يمكن احتسابها مفارقة من حيث الجوهر: يسخر، يهزأ، يعيّر، يغمز، يتهكم، يزدري، يحتقر، يهين"[4].

وتأتي المفارقة في بداياتها الأولى، أقرب إلى السخرية من شخصية درامية ما، تتصف بالحمق والطيش، أو تسخر من الأحداث، بلغة بلاغية تهكمية، كتلك التي وجدت في محاورات سقراط.

وقد ظهرت المفارقة الرومانسية، يوم أشار "فريدرك شليكل" إلى أنه، ثمة مفارقات داخل كل فنان، يكوّن بوعيه الكامل فنًّا يتصف بالمفارقة، وهو بدوره ممثّلٌ لواقعٍ متصفٍ بالمفارقة.

ويتطلب هذا من الفنان، قدرة إبداعية على التأليف والنقد ، بحيث يكون الفنان "ذاتيًا وموضوعيًّا متحمسًا وواقعيًّا، عاطفيًّا وعقلانيًّا، ملهمًا بشكل واعٍ وفنانًا واعيًا؛ يظهر على أعماله إنها تتعلق بالعالم لكنها برغم ذلك من صنع الخيال، يحس بمسؤولية أن يقدم وصفًا صادقًا كاملاً عن الواقع، لكنه يعلم أن ذلك مستحيل، لأن الواقع شاسع فلا يمكن الإحاطة به، مليء بالتناقضات، وفي حالة صيرورة دائمة " [5].

ومع بداية هذا القرن، أصبحت المفارقة "تطلق على الأدب الذي يحاور بين وجهات نظر مختلفة أو متعارضة، لأسباب شتى، ومن دون تعليق. وقد يكون غرض هذا الإجراء المتصف

---

[1] سي. ميويك وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي 17.

[2] راجع فصول : المجلد السابع ، العددان : الثالث والرابع ، إبريل – سبتمبر 1987 ، 131.

[3] سي. ميويك وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي 21.

[4] السابق 27.

[5] السابق 33.

بالمفارقة أن يبلغ نظرة شاملة متوازنة، أو يعبّر عن وعي المرء بتعقيد الحياة أو نسبية القيم، أو أن يعبّر عن معنى أوسع وأغنى مما يمكن فعله في حالة التقرير المباشر" [1] .

**خصائص المفارقة...**

من خصائصها، أنها تتضاد بين الظاهر والخفي، وتقوم على عنصر التجرّد، والكوميديا الساخرة، وحرية التنقل بين هذه العناصر، أمّا أرقى أنواع السخرية، فتقوم على "التورية، والتورية ليست عملية آلية، بل هي عملية ذهنية، تنطوي على إيجاز وتكثيف، مما يوفر لنا قاعدة النكتة وروح السخرية. وهناك نوع ثان ينشأ عن المفارقات – (بصرية كانت أم سمعية) – وإدراك التنافر، وعدم الانسجام"[2] .

فإذا أضيف عنصر المبالغة أو التهويل، إلى عنصر التنافر، فإن ذلك لابد أن يخرج الحدث، وما يرتبط به "على عالم الاستحالة أو اللاواقعية "وبذلك تحتل المفارقات، خاصة ذات الصلة الوثيقة بالاستحالة، مكانة كبرى في عالم السخرية والفكاهة" [3] .

والفكاهة كفكر فلسفي، تعبر بواسطة التلميح، ليس عن الموقف فقط، وإنما "على نظرة الإنسان إلى الأمور، وفهمه وتويمه لها. وتبلغ الفكاهة ذروتها حين يصل التناقض حدًا يصعب معه أو يستحيل التوفيق بين الصورة الذهنية والأمر الواقع"[4] .

ومع هذا الزخم من تشابك الآراء، واندماج الرؤى، لم يعد بالإمكان قصر مفهوم المفارقة وتكوينها، على أنها لغة تظهر خلاف ما تخفي، وكأن المفارقة، تصبح قادرة على تجاوز التناقض الظاهر بين الخير والشر، أو الميلاد والموت.

ثم، هناك المكون الجمالي للمفارقة ، فهي " تأنّق من حيث الأسلوب، كما يخبرنا "ماكس بير بوم" وهو صاحب مفارقة وتأنق، غايتها "إنتاج أبلغ أثر بأقل الوسائل إسرافًا""[5].

ولا يتطلب الإحساس بالمفارقة على رؤية الأضداد فقط "بل القدرة على إعطائها شكلاً في الذهن كذلك. وهو ينطوي على قدرة تمكّن المرء عند مواجهة أي شيء على الإطلاق أن يتخيل أو يتذكر أو يلاحظ شيئًا آخر يشكل معه تضاد مفارقة" [6].

---

[1] د. سي ميويك وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي 38.

[2] ياسين فاعور: السخرية في أدب إميل حبيبي، د. ط، دار المعارف، سوسة د.ت، 17.

[3] السابق 17.

[4] السابق 18. المفترض تقويمه بدلاً من (تويمه) لملاءمة معنى السياق.

[5] د. سي ميويك وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي 66.

[6] السابق 69.

**أنواع المفارقة:**

هناك من يعد المفارقة اللفظية إحدى العوامل المؤسسة للشعرية؛ كونها تحمل تعبيرات لفظية تجسد الشيء ونقيضه في بعدها المجازي البسيط، وهي بخلاف مفارقة الموقف "تثير أسئلة تقع في باب البلاغة والأسلوب والأشكال القصصية والهجائية ووسائل الهجاء. لكن مفارقة الموقف إذ تثير مسائل شكلية أقل مما سبق، تميل إلى إثارة مسائل تاريخية وفكرية ... تميل المفارقة اللفظية أن تكون هجائية؛ وتميل مفارقة الموقف أن تكون ذات صفة أكثر كوميدية أو مأساوية أو فلسفية" [1] .

إلاّ أن المفارقة لم تقف عند هذا الحد ،إذ أصبحت تحمل مدلولات منتجة لدلالات متعددة، تلتقي لدى الرواشدة "مع النظر التفكيكي الذي يجعل المفارقة أداة من أدواته النقدية، حيث تقوم على التأجيل الفاعل للمعنى المنتظر، وتعين على لا نهائية القراءة، وهما مبدآن مهمان في نظريتهم " [2].

ولكن.. هل ينسجم مفهوم المفارقة مع رؤية التفكيكيين؟

ذلك لا شك، يتناقض مع ما تنضوي عليه المفارقة من دلالات ثرية، متوالدة، ومن المؤكد، أن المفارقة لا تقوم في فراغٍ أزلي.

وتقوم اللغة بدورها في تغذية جوانب التجربة الأدبية "بضروب من المفارقات التي لا تستنفذ احتمالاتها، كأن تتلاعب بوجهة النظر، أو بأبنية الزمن، أو تناور باللعب بين الوعي والغفلة، والخيال والواقع" [3] .

وتختلف مفارقة الحدث، عن المفارقة الدرامية المرتبطة بالمسرح "وعلى الرغم من ارتباطها بالمسرح أساسًا، فإنه ينبغي القول إن هذا لايعني عدم وجودها في أعمال غير مسرحية"[4] .

ويميز ميويك التداخل بين النوعين بمثل المدرس الذي رسّب طالبًا في الامتحان، والطالب يصرح يقينًا بأنه سينجح؛ لأنه أدى الامتحان بشكلٍ جيد، وهو لا يدرك بعد بأنه قد رسب، وهذا يمثل مفارقة درامية.

وعندما تظهر النتيجة، ويعلم الطالب بها، تصبح مفارقة حدث [5] .

وتندرج المفارقتان، ضمن ما يسميه ميويك "مفارقة الموقف".

---

(1) د. سي ميويك وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي 73.

(2) سامح الرواشدة: منازل الحكاية، ط1، دار الشروق، رام الله، 2006، 164.

(3) فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل – سبتمبر 1987، 139.

(4) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ط1، الشروق، رام الله، 1999، 29.

(5) راجع السابق 31 .

أمّا المفارقة الرومانسية، فينظر إلى الأدب خلالها بأنه "ظاهرة تضم عناصر متناقضة أو متنافرة. فالعمل الأدبي توصيل وشيء موصل: فهو يوجد في العالم ويضع نفسه بمعزل عن العالم كذلك. وهو يستدعي الانتباه إلى نفسه بصفته فنًّا ويتظاهر بأنه الحياة في الوقت نفسه" [(1)].

وإذ يعي الكاتب خلال هذه المفارقة قيمة التأمل في الأدب فإن حضور الوعي لديه "يجب أن يكون عنصرًا رئيسًا في عمله إلى جانب القوة الدافعة في الحماس أو الإلهام... إن أدب المفارقة، بمعنى ما، هو الأدب الذي ينطوي على تفاعل جدلي دائم بين الموضوعية والذاتية، بين الحرية والضرورة، بين مظهر الحياة وحقيقة الفن...مثل هذا الأدب، والرواية هي النمط الأفضل للمفارقة الرومانسية" [(2)].

وبالإضافة إلى ما سبق، فهناك ما يُسمى بـ "المفارقة العامة"، فمثلما قد تستخدم المفارقة لغرض إصلاحي يجعل من الضحية التي يجري النيل منها لبعدها عن الصواب، تخالف من يتابعونها، فإن هجاء الشخصية الضحية أو ما يُسمى بـ "كبش الفداء" "يقدمه المجتمع مثقلاً بذنوب جميع أفراده، شريطة ألا يكون جمهور الهجّاء ممن يساهم في هذه النظرة. ويكون الهجاء ممكنًا بالطبع عندما تكون في المجتمع قيم راسخة مقبولة بوجه عام" [(3)].

كما أنه "ليس من الضروري أن تنطوي المفارقة على هجاء أو تكون مخصصة، تختار ضحية تتجاوز على "أعراف" المجتمع. فقد تكون المفارقة "ما ورا طبيعية" وعامة، حيث يرى صاحب المفارقة الجنس البشري بأجمعه ضحية مفارقة ينطوي عليها الوضع البشري"[(4)].

وهذا يدل على أن المفارقة، سواء أكانت مخصصة أم عامة، فإنها تنطوي على هجاء وسخرية، ورغبة في الإصلاح، بالإضافة إلى قدرتها على تضخيم الشخصية بشكلٍ ساخر، والاستهزاء بها بشكلٍ ظاهر أو خفي، مما يخلق متعة الفائدة، ورغبة المواصلة.

يلجأ الكاتب إلى خلق "وهم (illusion) جمالي على شكل ما وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تغيير أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة، أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة ومناقضة" [(5)].

وتؤدي النبرة معناها الحقيقي لدى الساخر "بشكل لا يقبل التردد بحيث لا يغدو من الممكن التظاهر أنه لا يعي قصده في ذلك المعنى" [(6)].

---

(1) د. سي ميويك وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي 109.

(2) السابق 109.

(3) السابق 95.

(4) السابق 95.

(5) خالد سليمان، المفارقة والأدب 33.

(6) د. سي ميويك وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي 74.

وهناك حالات "تكون فيها فجاجة السخرية أشد أسلحة الجدل أثرًا؛ وقد تستخدم الفجاجة بدرجة عالية من الفن" [1].

## أهمية المفارقة:

تكمن أهمية المفارقة في الخطاب الروائي، في تحدّيها لقدرات المتلقي؛ فهو يحمل عبء التفسير في أدنى مستوياته – أي في المفارقة الملحوظة- كما قد يحتاج إلى القيام بعملية قلب لهذا التفسير، أو قراءة مؤشرات متضاربة، وغير ملاحظة؛ وخلال ذلك "يتخلى المفسّر عن صفة القبول ويحوّل المديح إلى لوم، وبذلك يبلغ مأرب صاحب المفارقة" [2].

وربما تكون المفارقة "سلاحًا للهجوم الساخر؛ وقد تكون أشبه بستار رقيق يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان. وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبته رأسًا على عقب. وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لترى مافيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك" [3] .

ويشبه الروائي الألماني "جوته" المفارقة، بذرة ملح تُكسب الطعام ذوقًا خاصًّا، في حين يراها فرويد وسيلة من وسائل التخلص من المكبوتات، والشعور بمتعة المعرفة والتسلية، وتحدث ما تحدثه النكتة الساخرة.

ويلح الدارسون المعاصرون في تركيزهم على تناقضات العالم، وتوظيف المفارقة كوسيلة فنية؛ لكشف هذه التناقضات، وإعادة التوازن للأشياء من حولهم، داخل وعيهم، وشعورهم المشتت [4].

وعليه، فالمفارقة، لا تأتي لتكون مجرد تقانة تزيينية للعمل الأدبي، وهي في رأي "زولجر"، لا تشكل النزوة المفاجئة جزءًا منها، فمهمتها أسمى من ذلك.

أما "ثيروول" فيجد فيها وسيلته لخلق تشويق وحيوية، لا تتوافر على أرض الواقع، فهي تمزج بين متناقضات، لا توفرها الحياة الواقعية، فالخير والشر يُنسَجَان من خلال شخصياتٍ، ومبادئ، وأحداثٍ، تتصف بالتناقض [5].

---

[1] د. سي ميويك وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي 75.

[2] السابق 175.

[3] فصول، المجلد السابع، إبريل ، سبتمبر 1987، العددان الثالث والرابع، 132.

[4] راجع خالد سليمان: المفارقة والأدب 34- 35.

[5] السابق 36.

والأهم من ذلك، أنها تقوم "على خدمة النقد القائم على تعددية القراءات، وتسهم في منح النص الأدبي عمقًا، وتوسّع مدياته التأويلية، فتمد المتلقي بآفاقٍ رحبة في عملية تفاعلية مؤثرة لحظة الاستقبال تعينه على أن يصبح مالكًا للنص ومنتجًا لدلالاته ورؤاه" [1].

ولا يظهر حسب الآراء السابقة اهتمام ملحوظ بمفارقة الشخصية، مع أنها ذات دور فاعـل، وقادرٍ على توجيه دفة المفارقة السردية، فتنتقل الشخصية عبر المواقع؛ لتمرر فكرة ما، أو تخلق مأساة قد تفوق الواقع، وهي خلال ذلك، لا ينفصل عراها عن زمنها، أو أي أزمانٍ أخرى؛ بل تختلط بها وتحاورها بحرية تامة.

**دور المفارقة في تشكيل الخطاب الفلطسيني الحديث :**

وبالرجوع إلى بنًى خطابية فلسطينية متعددة، تُلمس علاقة انسجام وطواعية، بين التقانات المستخدمة، وتقانة المفارقة.

ففي "**حارس المدينة الضائعة**"، تتغلغل المفارقة في نسيج السرد، وبما يخدم رؤى نصر الله، التي تفتح بدورها على دلالات، تتكاثف؛ لتنسج رؤى متنامية، تحمل مذاقًا فلسفيًّا صنعته مفارقة الموقف، والمفارقة اللفظية، ومفارقة الشخصية، وتنصهر فيها دلالاتٍ من السخرية السوداء القاتمة، تلفحها نسائم فكاهية، تعانق حرية التعبير تارة، وتصمت عن الكلام المباح تارة أخرى؛ لأن واقع الحال يخبر بانفلاق صبح الدلالة، وانبلاج رؤًى تذهب في كل اتجاه، فقد تشيع بلغة التلميح أكثر من لغة التصريح؛ كونها الأقدر على التعبير، وتجسيد فلسفة البناء الدراميِّ التهكميِّ الساخر، والذي يبدو أنه عدواني وهجائي؛ لكنه يُقزِّم حياة الشخوص الورقية، فهم يمارسون طقوسًا خيالية، تنأى عن الحرفية الواقعية، وإن خَدَمَتْها " إذا عدنا للوراء قليلاً، إلى سنوات خلتْ، فإن فكرة انتقام سكان الفضاء من أهل الأرض، لم تكن مجرد خاطرة، تأتي وتذهب، بل كسيناريو كامل لم يبح به، حتى لصديق عمره الوحيد (أمريكي).

: لم يكن العيب في السينما، بل في ذلك النوع المتطاول من العاملين فيها، الذين مهدوا الطريق لـ (يوم الإستهتار) بمئات الأفلام المشابهة" [2].

ويستدرك موضحًا، بأن انتقاداته ليست موجهة ضد زملاء المهنة في السينما العالمية، والتي فشل فيها أكثر من مرة "فإنه يعترف أن بداية التعاطف الغاضب، انطلقت من ..

: عنزة شامية.

فذات يوم لاحظ تلك العنزة مربوطة في الزقاق الصاعد باتجاه بيت (أمريكي)؛ وتقتضي الإشارة هنا أن الأفكار التالية : ليست موجهة لتحقير أصحاب العنزة مطلقًا.

---

[1] سامح الرواشدة، منازل الحكاية 164.

[2] إبراهيم نصر الله: حارس المدينة الضائعة 94.

كان ابنها، يحاول الوصول إلى ثديها، دون جدوى؛ فقد كان الثدي محشورًا في كيس من القماش المتسخ، ومعقودًا بإحكام بخيطين سميكين أعلى ظهرها" [1].

وهذا تحديدًا، يشكل مفارقة موقف، فالإنسان يشكو من سطوة الإنسان، وفي المقابل، فهو ذاته من يقسو على الكائنات الضعيفة، والأسوأ من ذلك، حرمان الصغير من حليب أمه، وهنـــا، تبرز لغة الهجاء لتصف "مدى أنانية الإنسان، بحيث وجد نفسه أمام السؤال الكوني الرهيب.
: ماذا لو غزت كائنات فضائية الأرض، وعاملت الناس كما يعامل الناس الحيوانات؟!!!!" [2].

وقياسًا بأهل الفضاء، فالإنسان الأرضي بدأ يتدنى إلى المستوى الحيواني، فخيال نـــصر الله، ينتقم من شراستهم؛ ليجردهم من صفاتهم الإنسانية ": البشر سبب المشاكل حيثما وضـــعتهم! وهكذا، يصبح بإمكان الفضائيين أن يذهبوا إلى محلات السوبر ماركت العملاقة، لشراء حليـــب النساء المعقم، أو نوع من الألبسة المطورة الصالحة لجو الأرض مصنوعة من شعر بـــشري، ليس لتدفئتهم هم، أو لتغذيتهم، بل لتدفئة الحيوانات.
وبالطبع ستبدو أصوات البشر غير مفهومة، وسيبدو غناء أي عصفور أجمل مئات المرات مـــن صوت أي مغنية ... وستظهر هنا من جديد فكرة البشر التي كانوا يطبقونها على خيـــولهم التـــي تهرم..
:أي طلقة الرحمة" [3].

ويستشيط خيال نصر الله غضبًا، فتتفاقم حدة المفارقة، مصورة العقوبة التـــي يرتـــضيها لهذه الأكثرية من البشر، فيغالي في تقزيمهم والنيل منهم، ويُشتمُّ من خلال ذلك، مـــدى ســـخطه على الدول العظمى المهيمنة على العالم، والتي تروضهم تدريجيًّا، وتبرمجهم على طريقة جديدة من العيش، ضمن حظائر.. أعدتها تحديدًا لهذا الغرض، فرعاياها ليسوا ســـوى بـــشر مُهجَّنـــين فكريًّا وعاطفيًّا" وهنا، وفي هذه النقطة بالذات يشكل بعض الفضائيين جمعية هـــي الأولـــى مـــن نوعها في العالم الجديد ألا وهي (جمعية الرفق بالبشر) فتنتشر المحميات في كل مكـــان؛ ولكـــن بشكل تدريجي، ولن تتحقق النتائج المطلوبة قبل عام 2123" [4].

شخصية السارد هنا، تجمع بين نقيضين في آن، فهي واعية من الدرجة الأولى فكريًّـــا؛ لكنها تعاني من اختلال في السلوك، وافتقار إلى حسن التصرف، ففي الوقت الـــذي تـــدرك فيـــه تمامًا أبعاد ما يحدث، وتسهم في تطوير الأحداث على المستوى الفكري، وبشكل فلـــسفيّ، ولغـــةٍ تهكمية راقية ، فإنها.. تنهك نفسها، وتُتعب المتتبع سيرها؛ بسبب جبنها، واستـــسلامها للأقـــدار

---

[1] إبراهيم نصر الله: حارس المدينة الضائعة 94 – 95.

[2] السابق95.

[3] السابق 98/97.

[4] السابق 99.

والأيادي الخفية التي تقودها إلى مجاهلٍ، تفتح بدورها على المزيد من السخرية والرفض؛ لتخاذلها الذي يضعها موضع شكٍّ واستهجان من قبل المتلقي.

ويأتي موقفه من الانتخابات الحكومية، مُظهرًا لجانبٍ من هذه الشخصية "إلاّ أن الحماس العام للإنتخابات، جعله يتراجع عن مخاوفه قليلاً. ولأنه، بتواضع شديد لم يعتبر نفسه في أي يوم من الأيام مركزًا للكون، فقد قال..

: ما دام هذا العدد الكبير من الناس فرحين، فلماذا لا أفرح معهم" [1].

وتزداد المفارقة عمقًا لدى مقارنته بين حال ممثلي الشعب وممثلي التليفزيون "راح يرسم الخطط الكفيلة بإسعاد ممثلي الشعب، بعد أن جار الزمان على ممثلي التليفزيون، وسُدَّت في وجوههم قنوات الأرض وقنوات الفضاء، منذ حرب الخليج الثانية.

:أحمد الله أنني غيَّرتُ في الوقت المناسب، وإلاّ لكنت الآن أعاني مما يعانون، وأشرب كأس البطالة المر معهم كما يشربون"[2].

وتشتعل المفارقة أكثر، فتأخذ بعدًا جديدًا لدى تعرض السارد للسخرية من ذاته، متظاهرًا بالسلبية؛ ليدق المسامير في نعوش السلبيين أمثاله، ويعلن عن جنائز جماعية لأصحابها، بينما هم أحياءٌ يرزقون "الشيء الوحيد الذي لم يستطع القيام به، هو استخراج بطاقة إنتخابية، ومن ثم وضع صوته في صندوق.

:فطالما أحسست أن ليس هناك صندوق أضيق من الصندوق الذي يسكنه صوتي. وبدل أن ينشغل في مسألة قد تؤرق ضميره فيما بعد.

: ولا شيء لدي أفخر به أكثر من هذا الضمير"[3].

وتتفاقم سخريته بنفسه، لتصل حدّ السوداوية المدقعة، قاطعة كحدي السيف "لم يكن التدخل في شؤون الغير صفة من صفاتي في أي يوم من الأيام، لكن الأمور تصل إلى حد لا يحتمل في كثير من الأحيان، يكون الساكت خلالها شيطان أخرس..

سنوات طويلة عملت بإتقان قل نظيره، واضعًا ثقتي المطلقة بكل أولئك الذين يقرأون المقالات قبلي، فلا أقوم بعمل شيء غير تدقيقها، فاصلة هنا، ونقطة هناك؛ وحاولت ما استطعت مراقبة الجمل الطويلة، التي يكون مبتدؤها في فقرة وخبرها في فقرة أخرى"[4].

وتتكشف له مفارقة أخرى، تتولد من المفارقة السابقة وتضاهيها غرابة "وغالبًا ما كنت أكتشف أن لقاء المبتدأ بالخبر لو تم في سطر واحد لكان كافيًا لمنع المقال بأكمله، لكن اللؤم الذي

---

(1) إبراهيم نصر الله: حارس المدينة الضائعة 291.

(2) السابق 291.

(3) السابق 291.

(4) السابق 232-233.

يتمتع به الكاتب، جعله يقوم بهذه المناورة اللغوية التكتيكية؛ واسمحوا لي أن أقول: أنها لا تمر على أي شخص متوسط الذكاء..." [1].

وكأن الكلمات تزداد سخطًا على سخط، فتتحالف مع علامات الترقيم، لخرق سنّته الانهزامية في التعبير المتضارب عن آراءٍ لا يؤمن بها ضمن مقالاته المراقبة، فيزداد حنقه عليها، ويخالها تخرج من تجاويف المعنى، وخنادق الكمون الدلالي؛ لتتحداه.. وبشكل مثير للضحك "أكثر ما كان يلفت انتباهي، علامات التعجب، وللحق، كانت تغيظني، تنتصب هكذا بين الكلمات وفي نهايات الجُمل بطريقة لا تخلو من قلة الذوق، لدرجة الإحساس بأنها تقوم بإخراج لسانها لي. وهذا ما لم يكن يريحني.. أما ما كان يغيظني حقًا، فهو أن من يراقبون المقالات لا يعيرون التفاتا لهذه الإشارة أو لسواها، لأنهم – على ما يبدو– لا يعتبرونها جزءا من الكلام المفيد، وهكذا يتركونها تُعربد بين الجُمل" [2].

وتزداد مفارقاته تجريدًا؛ إذْ يتعرض السارد للكاتب ذي الشوارب المفتولة "ستالوني"، مما يتسبب له بأرق.. تتلوه إغفاءة؛ ليدخل من بعدها في دائرة الكوابيس، فيرى ذات الكاتب منقضًا على عنقه "أعترف أنني قد خفت..

استيقظت مذعورًا، إلى حد أنني لم أستطع المسَّ بإشارات تعجبه في اليوم التالي، وبقيت الأمور تسير على ذلك النحو حتى رأيت نفسي في المرآة، فوجدتني لا أقل عنه طولاً وعرضًا، وتصنّعتُ الغضبَ –على الرغم من أنه لا يليق بي – فبدوت أكثر هيبة منه، وما كان ينقصني شيء سوى الشارب، فربيته، وحين نما إلى درجة تمكنني من الإعتماد عليه، عدت إلى مقالاته، وأشبعت علامات تعجبه تنكيلا.." [3].

كما تتكرر عبارة السخرية ذاتها في موضع مشابه": فلقد كبرت إلى درجة لن يعرفني فيها أحد، وها أنا أختبئ خلف شارب قادر على إخفاء جَمَل"[4].

يبدو ظاهريًّا، انتفاء العلاقة بين شارب السارد، وما هو مُقدم عليه من فعل التنكيل لجمل ستالوني وعلامات تعجبه، إلاّ أن المفارقة كما تُشرب الخيال بعدًا وتضليلاً عن إدراك المعنى، فهي كذلك، تتيح للمتلقي مهمة البحث عن علاقة ما، فمقاييس النجاح لكاتبٍ ومراقبٍ أخلاقي، لم تعد بالفكر السديد والقلم الحر، وإنما..بعضلاتٍ مفتولة، وعنجهية قبلية، وعصبية مفرطة، يدعمها المركز، والسلطة القوية، فهي الأب الشرعي الداعم لمحاولات التدليس وترطيب الأفواه

---

[1] إبراهيم نصر الله: حارس المدينة الضائعة 333.

[2] السابق 234.

[3] السابق 335.

[4] السابق 399.

والأيادي السوداء، بعد كل عملية إفساد أو انتهاك خلقي؛ ليصدق فيهم القول القائل: "حاميها.. حراميها".

وهو إذ يسرق من فكر الآخرين، ويبدد جوهر الدلالة، فهو يحمي – حسب زعمهم– فكر القراء، من خطر التفاوض الرؤيوي والانحياز الأخلاقي تجاه ما يقرأون، مما يوقعهم تحت طائلة المساءلة القانونية، والتي تشكل قاعدة الهرم، وصولاً إلى قمته...

وفي "**آخر القرن**"، تتجذر المفارقات في مستويات الدلالة السردية؛ لتتفرع عنها من ثم، مفارقاتٌ أخرى تطال الخطاب برمته.

ويلاحظ، انغماس مفارقاته بالفلسفة المشوبة بالغموض والمغالاة في إخفاء ماورائها من رؤى؛ أثقل من تلك التي هي في مواجهة السطح، وقد جاءت تفضح تناقضات حياة الفلسطيني الذي يريد وطنه، وفي ذات الوقت هناك من يساومه على ذلك، فإما أن يقدم كلتا يديه للسلام مع عدوه، فيعترف به دولة وكيانًا وجارًا، ويكف عن ملاحقته بالقتل وإن كان يفتك به كل يوم ، وإمّا أنه إرهابي متخلف، وهو يستحق الموت بالمجان.

**والسؤال الذي يلح هنا:**

هل الموت أنواع وأقساط؟!

وهل الموت المجاني بعد رفض السلام...أو الاستسلام...حسب تعبيرات كل فريق ومذهبه، هو مثله قبل الرفض...؟!

أم هو أخف وطأة...؟!

لقد جسدت شخصية المفاوض الفلسطيني "محمد السلواني"، العديد من هذه المفارقات، فقد شكلت بذاتها مفارقة حادّة للشخصية، وفجرت مفارقات الموقف على تعددها، والتي امتزجت بدورها بمفارقات لفظية فاضحة.

فخلال زيارته تل أبيب للتفاوض مع مفاوضه الإسرائيلي "حاييم شلومو"، بدت له الأمور أكثر وضوحًا مما يعرفها، فالواقع أشد إيلامًا حينما يمارس، منه حينما يُقرأ عنه، يقول "وتجولت في الجامع المهجور، وسمعت دعاء عشرات الآلاف من المصلين الذين أمّوه – يوما، وسمعت هدير المتوسط، وسمعت أيضًا صفارات الإسعاف القريبة، فقد فجّر شاب فلسطيني نفسه في محطة الباصات المركزية وسط "تل أبيب"، فإذا بالمدينة الحاذقة والمحكمة تنفقئ وتسيل على جوانبها الأحماض والكبريت والحديد، وأصبحنا في مصيدة حقيقية. وصاحت الحناجر في الأسواق والساحات العامة "الموت للعرب" "[1].

---

[1] أحمد رفيق عوض: آخر القرن، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1999، 13.

وفي لحظة انتفاض، انتزعت العاصفة قناع السلواني الخارجي، وكشفت عن مأساة سبقت هذه بخمسين عامٍ أو يزيد، وقلبت المفارقة حال السلواني ومضيفه؛ لتعريهما من زيفٍ مكشوف، وتاريخ .. لا يمكن إغفاله، أو الإمساك به، أوزجه في معتقل "وانتبهت إلى أنني عربي، أمت إلى الانتحاري بصلات، وأنني قد أتحمل تبعات هذه الصلات، فخشيت على نفسي، ورغبت حقا في الفرار بأسرع ما يمكن من مدينة تتوعدني بالموت.

وأنا لا أريد أن أقص، أنا أريد أن أصرخ، وأريد أن أرمي بنفسي من أعلى بناية، أريد أن ألمس هذا الشعور بالموت، أريد أ ن أغادر هذا العالم"[(1)].

ومن تل أبيب إلى غزة، يتفاقم شعور المفاوض "محمود" بالهوة، بين هناك وهنا، بين المحتل المرعوب، وأهل الأرض المكابدين مرارة الحصار والموت، مراحل شاسعة، مغروسة في كل شيء، مما أنبت المفارقات في قلب الزمان والمكان وأهل الأرض، حتى آمالهم.. تنفصل عن الواقع الذي يختلف تمامًا عمَّا يجول فيها "شوارع غزة تفيض بالمتناقضات والفوضى والحرارة، والوجوه المثقلة بالعذاب والفقر والازدحام، مدينة أجهضت دائما، فماذا تنتظر منها يا محمود؟ تتجاوز فيها الأبراج التي تناطح الغيوم وألواح الصفيح، سيارات المرسيدس الحديثة وعربات الكارو في ذات الشارع، رجال الشرطة المتعبين وشعارات الانتفاضة الباهتة على الجدران...تجد كل شيء في غزة، المدينة المرتعشة المضطربة دائما، مدينة مر منها الغازي دائما منذ أقدم العصور، فكان عليها أن تظل على حافة الانتظار والترقب والقلق"[(2)].

وتشكل عائلة "محمود السلوادي" مفارقة غريبة من نوعها، فقد جمعت شخصيات متباينة في مستوى التفكير والطباع.

وقد روت القناة الأولى في تلفاز العدو قصة التناقض هذه "ففي الوقت الذي يحاول فيه الإسرائيليون والفلسطينيون التوصل إلى تسويات على أصعدة مختلفة، فإن عائلة ماجد ومحمود السلوادي تعكس مختلف التوترات والصراعات التي ترافق عملية صنع السلام. محمود من ناحية أولى، واحد من طواقم التفاوض الفلسطينية الاسرائيلية، شقيقه ماجد من ناحية ثانية، يعمل في بناء المستوطنات في منطقة يهودا والسامرة، والاختلاف بينهما ليس فقط في المهنة وإنما في العقلية أيضًا.."[(3)].

أما خالد – الشقيق الأكبر لماجد فقد "قتل بينما كان يجتاز نهر الأردن بعد حرب الأيام الستة في طريق عودته إلى قريته سلواد"[(4)].

---

(1) أحمد رفيق عوض: آخر القرن 14.

(2) السابق 91 – 92.

(3) السابق 116.

(4) السابق 119.

ثم هناك سامية، وهي "الشقيقة الثانية وقد قتلت عام 76 مع زوجها جمال مسعود، وهو مخرب كان مسئولا عن عملية تفجير الفندق في تل أبيب عام 1972. وقد قتل المخرب مع زوجته خلال اشتباك مسلح مع قوات الأمن بالقرب من الخليل" (1).

أما الوالد عبد الرحمن فهو "من مواليد حيفا، اشترك في اضطرابات عام 36، وتعرض للسجن إبان العهد الاردني، واعتقلته قوات الأمن الاسرائيلي بتهمة مسئوليته عن تنظيم المقاومة المسلحة غرب منطقة رام الله" (2).

كما تشكل علاقة ماجد السلوادي مع اليهود مفارقة موقف، وبقدر ما تجسد سخرية مريرة، تجسد سوء تدبير وتنغيص عيش، ففي حوار دار بين ماجد وضابط أمن إحدى المستوطنات التي عمل فيها ماجد، تتضح الفجوة التي تفصل بين ما يؤمن به ماجد، وبين ما يصدر عنه من أفعال" – وماذا يريد شقيقك منا؟

- أن تخرجوا من هنا.
- ماذا تعني؟
- أن تخرجوا من الضفة، وأن تخلوا المستوطنات، وأن تفككوا المعسكرات.
- وهل تعتقد ذلك...
- وهل تعتقد حقا اننا سنخلي المستوطنات.
- ولم لا؟
- ولم نعم؟
- لا أدري جواب سؤالك، ولكنني مقتنع تمام الاقتناع أنكم ستخلون هذه المستوطنات، ولولا ذلك لما قبلت أن ابني فيها حجرًا واحدًا" (3).

وفي حوارٍ آخر بينه وبين المذيع، يواصل ماجد تناقضاته" ماجد على تلة عالية، يمد يديه إلى الفضاء ويقول: كل هذا لي .. ولا تسألني كيف!

المذيع يسأل: هل يزعجك أنك تعمل في مستوطنة لليهود.

ماجد يقول بما يشبه الصراخ: ستكون لي ولنسلي من بعدي.

المذيع يسأل: ومن أين لك هذا الإيمان؟

ماجد يقول: الا تفهم ..أنا ابن منطقة...

ماجد يفرد كوفيته على كتفيه ويقول: ربك يقول إن هذه الأرض يرثها الصالحون من عباده..

---

(1) أحمد رفيق عوض: آخر القرن 119.

(2) السابق 120. يوجد خطأ لغوي في "المقومة"، والصواب "المقاومة".

(3) السابق 113- 114.

هل تفهم ذلك" [1].

ومن خلال الأحداث القائمة، والشخصيات، بعمومها وخصوصها، تقوم مفارقة، نسجت بين الكائن والمفترض أن يكون، وتخللت كل سطر سردي، تساؤلات ومفاوضات فكرية، وطروحات رؤيوية، فجسدت شخصياتها بشكل فاعل، مفارقات ساخرة، مضحكة ومبكية في آن.

وقد استعان الروائي بملخص تقرير، نشره الدكتور "جون ماكلين" – وهو إحدى الشخصيات التي ساهمت في تحريك أبرز مفارقات الخطاب – فورد خلال ذلك، وصفًا مختصرًا "لسيرة الخائن لطفي سويلم، الذي بدأ مخبرا للانجليز في الثلاثينات من هذا القرن، حيث لاحق ثوار منطقة جنين ونابلس، ثم شارك في فصيل الجواسيس المسلح الذي انشئ بتمويل ودعم من القوات المحتلة، وبعد خروج الانجليز من البلاد، هرب إلى مصر ثم إلى العراق فالأردن، وهناك عمل في الجيش البريطاني وتدرج في المناصب إلى أن، وصل إلى رتبة ملازم، وفي الستينيات عاد إلى فلسطين بهذه الرتبة العسكرية"[2].

ولأن حَمولته كبيرة، فقد احتفلت به فور عودته، إلى أن دخل اليهود نابلس، واحتلوها "فالتحق لطفي بالشرطة الاسرائيلية برتبة كبيرة ايضا، وتحول إلى شخصية معروفة يطلب رضاها، وفي العام 1982، اعلنت اسرائيل عن إنشاء روابط القرى، التي حاولت من ورائها ضرب منظمة التحرير الفلسطينية واضعاف نفوذها، فتسلم لطفي مسئولية التنسيق بين مختلف الروابط في مختلف المحافظات، وأثناء ذلك، صاهر أكبر الحمائل والعشائر، وتعلم أبناؤه في أحسن الجامعات الأوروبية والأمريكية"[3].

يبدو تحليل الروائي للمفارقة واضحًا ومُعمَّمًا ؛ كونه يخص أفرادًا ينتمون إلى الواقع الفلسطيني، مما يرفع عن خيال المتلقي عناء البحث والمشاورة الفكرية حول الهدف من ورائها، وإن تستر على أسمائهم الحقيقية؛ ليستبدلها بأسماء ورموز مُختلفة، يتضح ذلك من خلال ما أورده الروائي من شروحات التقرير " وتجدر الإشارة هنا، إلى أن الجاسوس الذي يخص عائلة كبيرة ومحترمة، لا يعامل معاملة الجاسوس الذي لا عائلة له ولا سند، خيانة ابن العائلة تصبح مسألة فيها نظر وأخذ ورد، أما الجاسوس الصغير فهو ملعون إلى يوم الدين"[4].

ومما يزيد الأمر سوءًا، تلك العلانية المكشوفة من قبل أبي سويلم، في تعامله مع حكومة العدو، فبعد فشل تجربة روابط القرى، انتقل إلى الإدارة المدنية؛ ليتسلم من قبل المحتل "منصبا له علاقة بتنظيم الأراضي، فساهم مساهمة فعالة في تسريب أراض كثيرة للمستوطنين، وفي تلك

---

(1) أحمد رفيق عوض: آخر القرن 121/120.

(2) السابق 220.

(3) السابق 220.

(4) السابق 220.

الأثناء انتحرت ابنته الكبرى لأسباب غامضة...كائنا ما كان الأمر، فقد شيعت إلى المقبرة باحتفالية لم يشهد لها مثيلا، وجاء رئيس الأركان الإسرائيلي معزيا"[1].

وتتمدد المفارقة بصدمات أكبر للجماهير التي تنتظر محاكمته بعد عودة السلطة الوطنية، إلاّ أن "لطفي الذي بلغ السبعين عاما أو أكثر لم يحاسب، بل استدعته الأجهزة الأمنية الفلسطينية عدة مرات، وبعدها، التزم بيته الفاخر ولم يعد يخرج أو يزور أو يزار...وفي الواقع فإن لطفي سويلم مات قبل عدة أيام فقط، وقد امتلأت الصحف المحلية بعشرات إعلانات التعزية!" [2].

أما "عبد الرحمن"– والد محمود – فقد أراد تجهيز قبره قبل وفاته، ثم اتضح له بأن ذلك سيجعله قريبًا من قبور اليهود الممتدة أعلى الجبل "وكانت المسافة الفاصلة مابين القبر اسفل الجبل، والمستوطنة أعلاه مزدحمة بأسلاك شائكة وشجيرات صنوبر وقبور حديثة لامعة للمستوطنين اليهود. ولم تكن هناك مسافة كبيرة تفصل قبر عبد الرحمن عن قبور المستوطنين.

ولما رأى عبد الرحمن ذلك بكى بكاء مرا وحارقا، وقال على مسمع من الناس:

– هل بلغ بي أن أدفن قريبا من اليهود؟"[3].

فيبدو أن عدوى الرفض والمقاومة، ستنتقل معه إلى القبر؛ ليتعارك رفاته مع غيره من موتى اليهود، فلا مفر من العداوة حتى بعد الموت.

هكذا تأسست أحداث الخطاب على منطلقات واسعة من المفارقات، مثلما نشأت شخصياته على منطلقات مشابهة، وكأن تأسيس المفارقة في الخطاب، يشكل شجرة قوية الجذور، تمتد إلى أعماق السرد؛ لتتفرع، وتعطي ثمرًا، منه..ماله شوك، وآخر.. له طعم المرار الذي يفتك بالعقول والأفئدة، مثلما هو على أرض الواقع؛ لكنّ ثمرها يعيد إنتاج الواقع بمذاقٍ جديد يشبهه ويناقضه في آن، مثلما أنه ينفي حرفيته.

ومثلما أعلن الروائي النفير على الأحداث والشخصيات بداية، فقد أنهاه بوضع النقاط على الحروف التي لم يتيسر للمتلقي قراءتها أو فهمها، فشرح مثلما أوجز، إلى أن نضجت قصص قصيرة، تعبر عن فكرة معينة، أو مضمون يخدم سياق الخطاب الأصلي، وهي في النهاية، تشكل بمجموعها مفارقات ساخنة، سوداء، بظهرٍ محني، يجبر صاحبه على النظر دائمًا تحت أقدامه، يحفظ خطواته المتعثرة، ولا يستطيع أن يحلم بالنظر إلى أعلى إلاّ خلال النوم، حيث تستوي الأشياء والرؤى عنده، كما يستوي الشباب مع الهرم والشيخوخة، وهكذا حال الفلسطيني الذي يعارك ظروفه المُقَزَّمة، وانقلاب أحواله، وهرم آماله وقت المصائب واشتداد الأزمات، في الوقت الذي بات فيه سلام الأخوة، شوكا يستفز الأيدي، وينفرها من الترابط، أو حتى المصافحة الودية.

---

[1] أحمد رفيق عوض: آخر القرن 221.

[2] السابق 221.

[3] السابق 239.

# الخاتمة

من خلال الدراسة النقدية التي قدمتها الباحثة، في خطابات فلسطينية، أُنتجت ما بين عام: ألفٍ وتسعمائةٍ وأربعةٍ وتسعين، وألفين وستة للميلاد، والتي جمعت ما بين الدراسة النظرية والتطبيقية، لبناء وتطور أنواع ووظائف تقانات السرد الروائي لهذه الخطابات، وضمن المستوى الرأسي والأفقي لها، فقد أثمرت النتائج التالية:

تجاوزت أعداد من الخطابات الروائية الفلسطينية حدود التصنيف الإجناسي الصارم، مثلما نجح العديد منها في صهر تقانات الخطاب الروائي الحداثي، بما يتناغم وقدرات ورؤية المبدع ذاته، إضافة إلى اجتهادها في اختراق أزمة الواقع في اتجاه الخيال والعكس، بل وتجاوز حدود الحياة المعاصرة، مع وجود متلقٍّ مثقف، له القدرة على التواصل الأدبي والثقافي.

يغلب على خطابات هذه المرحلة، البعد الفلسفي، فقد لعب دورًا هامًّا في الترفع بهذه الخطابات عن الجمود الواقعي، كما أكسبها قدرة على صناعة أبعاد إنسانية، ذات عمقٍ واتساع، يُلمس خلالها تحولٌ في التشكيل الثقافي للخطابات الروائية الحديثة، ينسج من التاريخ والتراث، لغة الحياة الفلسطينية ببعديها النفسي والفكري، بوعيٍ.. ليس مشروطًا بحدود سياسية، أو أزمة واقعية، بقدر ما هو محاور فني، قادر على التحدي، ضمن مستوى الواقع والخيال، بتوليفةٍ خصبة، قادرة على الاستمرار والتفاعل، وإن أفرز بعضها جمودًا ورتابةً في جوانب منها، حال بينها وبين تخطي حدود التقليد، تمثلها خطابات: نهر يستحم في البحيرة، ما علينا، شرفة الهذيان، طيور الحذر، الحلاج يأتي في الليل، الخطوات، ليالي الأشهر القمرية...

حرص عدد كبير من الروائيين، على تقسيم خطاباتهم إلى مشاهد وفصول، أو قصص قصيرة تصب ضمن شكل ومضمون ما تقدمه الخطابات، كما يُلمس تطورٌ ملحوظٌ في عملية الإخراج والعرض، فمن خلال الرسم، والأسلوب اللغوي، برزت واجهاتٌ، ومقدماتٌ وتقسيماتٌ، ذات طابع فني وتجريدي متميزين، تعكس، مثلما تخفى، رؤًى تومض بالدلالة المتخفية بين تضاريس الخطاب الروائي، كما جاءت عناوين خطاباتهم.. مراوغة، تحتال على خيال المتلقي، لتستفز قدراته لسبركنهها.

ولم تقتصر عملية الإخراج الفني على هذه اللمسات، إنما تعدّتها إلى التعليقات، والإثراء المعرفي، والاهتمام بنهايات مفتوحة أو محددة، تنطلق بدورها إلى نهايات مفترضة، فكأنها تتوالد، دون أن تعرف للتقليد حدودًا أو حصارًا، متأثرة خلال ذلك بالأجناس الأدبية الأخرى، خاصة المسرحية، التي أعارتها بعضًا من خصائصها، فأضفت على لوحاتها جمالاً فنيًّا، أكثر انطلاقًا وقدرة على الإشراق برز منها:

اليسيرة، الكوربة، قدرون، القرمطي، عكا والملوك، بلاد البحر، قمر في بيت دَرَاس، عودة منصور اللداوي، نهر يستحم في البحيرة، ربيع حار، صورة وأيقونة وعهد قديم، (طريق بين الجبال، المطارد، المخفية) انتفاضة، ورابع المستحيل.

مثَّلت الشائعات زئبق تمدد الأحداث، ووقفت عاملاً فاعلاً وراء رشح الأحداث بصديدٍ دامٍ، التصق بمسامات الوطن الجريح، مما عكس تخلّفًا واضحًا طال أمده، وتُلمس هذه الظاهرة بشكل واضح في الخطابات الروائية:

اليسيرة، شهاب، نهر يستحم في البحيرة، عكا والملوك.

أقدم عدد كبير من الروائيين على تكسير أحداث خطاباتهم الروائية، خروجًا عن المألوف في الخطابات التقليدية، وأظهروا قدرة واضحة على اللعب بخط سيرها، ما بين التأخير والتقديم، واستشراف المستقبل؛ لكسر رتابة السرد، وجذب اهتمام المتلقي، أو تسليط الضوء على جانب، أو عدة جوانب هامة من الأحداث أو المواقف السردية، بما يخلق إيقاعًا خاصًا بكل روائي.

وقد جاء بعضه متكلَّفا؛ بسب إقحامه في السرد، مثلما وُفِّق آخرون في نسج بنية السرد بشكلٍ مشوّق وجذاب، وفق حاجة ومتطلبات الموقف السردي.

وما بين الإخفاق والتمكن، قدَّمَت خطابات روائية طَرْحَها، كان منها:

خطابات نصر الله (طيور الحذر، حارس المدينة الضائعة، شرفة الهذيان)، ومن بين خطابات السبعاوي (الغول، رابع المستحيل)، وكذلك..خطابات أحمد رفيق عوض (آخر القرن، القرمطي، عكا والملوك، بلاد البحر)، ثم خطاب اليسيرة، ليالي الأشهر القمرية، نجمة النواتي، عودة منصور اللداوي، نهر يستحم في البحيرة، الخطوات، الحلاج يأتي في الليل، أزمنة بيضاء، في حزيران قديم، تلك الأيام، كوابيس شرق أوسطية، ما علينا...

استطاعت هذه الخطابات تخطي حدود المباشرة في السرد، وتنويع استخدام السارد بمستويات متفاوتة، وتبادل السرد بين ضمائر (هو – أنا – أنت)؛ ولكن ضمن الحدود التي منحتها تقانات السرد الحداثي.

هذا، ورغم الاستمرار في توظيف تقانة السرد بضمير الغائب، إلاّ أن العديد منها، نجح في إبعاده عن المباشرة والتقييد الصارمين، إلى أفقٍ أكثر انفتاحًا وليونةً.

كما يُلمس خلال ذلك تنويعٌ آخر، أكثر عمقًا وبعدًا عن الذاتية، التي تؤشر على مواضع أقدام الروائي وهي تتجول بين الشخصيات؛ لتبدو من ثم.. أكثر قدرة على الاختفاء، والاستخدام المنوع، بالرغم من اتهام الخطابات الفلسطينية بالواقعية التي تنكر على هذه الضمائر موضوعيتها، وتتهمها بعجزها عن تحقيق ذلك.

وقد جاء منها:

نهر يستحم في البحيرة، في حزيران قديم، عودة منصور اللداوي، عكا والملوك، بينما يؤخذ على خطاب أحلام، ومواضع محدودة من خطاب ما علينا، وبلاد البحر، تدخل السارد بشكل صريح، يكشف شخصية الروائي الحقيقية.

أعطت خطابات روائية حداثية المتلقي، على تعدد مشاربه ورؤاه، ضوءًا أخضر؛ ليتقدم.. مقبلاً غير مدبر في باحة السرد الروائي، محللاً، وناقدًا، ويضع بصماته فوق كل منتج روائي تم تواصله معه بشكلٍ من الأشكال.

مع ملاحظة، أن الخطابات المعنية، تزود المتلقي – بشكل خاص– بالقدرة على الامتداد الثقافي التقدمي؛ من أجل النهوض بالعملية الإبداعية بعد إنتاجها، يُستدل على ذلك، من تنويع الضمائر السردية، ثم حضور تساؤلات ذهنية وروحية متخفِّية في طيات الدلالة، وهي على الأعم الأغلب، مطروحة للبحث والنقد، مثلما أنها تُذكِّر.. بأن العملية السردية ليست للمتعة فقط، وإنما لإفاضة دلالات، تنسجم أو تتنافر، مع ما قدمه المبدع الروائي من قبل، وهذا بدوره جاء خادمًا لحاجة المجتمع الفلسطيني حضاريًّا وواقعيًّا؛ كونه، ينزع إلى تحقيق مستوى تقاني أكثر رقيًّا وتحدّيًا، ومن ثم، يتخطى حدود تقاناته الفنية المجردة، إلى وظائف إبداعية متعددة، تملأ الأدب والحياة.. بالنشاط الفكري والنفسي الحر.

وقد جاءت خطابات أحمد رفيق عوض، السبعاوي، غريب عسقلاني، سحر خليفة، إبراهيم نصر الله، الغزاوي، زياد عبد الفتاح، محققة لهذا الجانب، وبشكل خاص ونسبي، قابل للتفاوت، بالإضافة إلى خطابات أخرى متفرقة جاء منها:  في حزيران قديم، نهر يستحم في البحيرة، انتفاضة، في تلك الأيام، قمر في بيت دراس، الكوربة...

غلبت الدراسات النقدية في جانبها المضموني على الدراسات الشكلية للخطابات الروائية الحديثة، بما يلوّح إلى أهمية الدور الملقى على عاتق النقاد، في تطوير حركة النقد الأدبي، وبما يخدم التطوير التقاني للخطابات الرّوائية شكلاً ومضمونًا.

تمرَّدت خطابات فلسطينية على شخصية البطل النموذج، وحفلت من ثم بشخصيات رئيسة، تبادلت دور قيادة السرد بشكلٍ فاعل، كما تماهت مع تقانات السرد، بما يكفل لها دينامية الحركة والتطور، إلاّ أن هذا التفاعل، لا يعني دائمًا توافقها في ملامحها النفسية؛ فقد تتعارض فيما بينها في الاتجاه والرؤية، إلاّ أنها تكوّن بمجموعها جوهر السرد، ونَفَسَه الحي.

وقد تشكلت خلال ذلك شخصيات رئيسة، ذات أبعاد نفسية تطغى على البعد الجسمي، وتتجاوز مرحلة التقليد الصارم والممل في وصف السمات الجسدية لهذه الشخصيات؛ لإبعادها من ثم عن الحرفية، واختلاف المواقف لمصلحة الشخصية.

وقد مثلت هذا النوع: شخصية الزمان، المكان (عكا)، صلاح الدين الأيوبي في "عكا والملوك"، وشخصية المشطوب، عمر الزين، والخليفة المقتدر، مقابل أبو طاهر القرمطي، مؤنس الخادم، ثمل، ووالدة الخليفة المقتدر في "القرمطي"، وشخصية كل من: أكرم العابد، السارد، أونودو، مجد، شخصية المكان (سمخ والبحيرة) في "نهر يستحم في البحيرة" وكلها شخصيات منافسة، تحرك السرد عبر تحدٍّ واضح، لامواربة فيه.

لعبت الشخصية المساندة دورًا هامًّا في خطابات عدة، يُستشف من خلالها، غنًى وثراء فنّي لدورها النشط في علاقتها بالشخصيات الأخرى، بل وخصوبة تثمر تفاعلاً حيًّا مع تقانات السرد الأخرى، وإن كانت المساحة التي تحتلها هذه الشخصية أقل اتساعًا لدى مقارنتها بما تحتله الشخصية الرئيسة.

وتمثلها في "اليسيرة" شخصية أم فظيعة، والشيخ عبد النبي، ثم المختار، والواوي، وجميعها ساهم في دفع مسيرة الأحداث، وكشف ما غمض منها، بل وتتضح عبرها ملامح هامة في عادات أهل اليسيرة، أما في "نهر يستحم في البحيرة"، فقد مثلتها شخصية بيرتا أهارون اليهودية، مقابل "فارس الفارس"، وكلاهما شخصيتان خصبتان؛ لما لهما من تأثير واضح في كشف زيف العلاقة القائمة بين طرفين، يحكمهما صراع البقاء..والهوية.

عُني الروائيون في تشكيل الشخصية النموذجية، مسلطين الضوء على الجانب النفسي من أبعادها، ومجسدين من خلالها زوايا خفية، ضمن مشهدٍ ما، أو منعطفٍ سرديٍّ، يقود إلى طرح فكرة، أو إبراز رأي معين، تاركين خطوط بصماتها المتعرجة تصقل السرد بمعطياتٍ، تتفاوت ما بين الجدة واللين.

وقد رسم الروائيون هذه الشخصية الممثلة لجيل، أو طبقة اجتماعية تؤدي دور اختزال سجاياها، بما يحول بينها وبين التهميش، تمثلها البدوية الصبية في "نجمة النواتي"، كمثال على النموذج الصابر، المعطاء من رعاة الغنم، كما تمثل شخصية الشرطي في كل من "طيور الحذر"، "وشرفة الهذيان" نوعًا آخر لفئةٍ تتسم بالجدة والصرامة وطول الترقب، وقد أسهم دورها في "طيور الحذر"، في خلق جوٍّ يعج بالتناقضات والمفارقات الساخرة.

ساهمت تقانات حداثية، في إحداث تحول نوعي في تشكيل الشخصية الروائية، وقد كان لأسلوب عرض هذه التقانات بما في ذلك: الحوار، الحلم، السيرة ... دور حيوي في تغيير مجريات السرد، وتطويع الشخصيات بأنواعها المختلفة في خدمة الدلالة والرؤى المتنوعة.

هذا، ولا يكاد أي خطاب من خطابات هذه المرحلة يخلو من تقانة الحوار بالدرجة الأولى.

لم تعد العلاقة بين الزمن والخطاب الروائي في فلسطين، رهن الخطية والتسلل الجبري للأحداث؛ فلم يعد الزمن عاكسًا فقط لتناقضات من الرؤى المتنوعة، بل، ويدفع المتلقي في اتجاه تحليل الخطاب الروائي، وتحريك عملية نقده.

كما تحول عن مفهومه التقليدي؛ ليتحدى من ثم تقانات السرد في عنفوانها، ودون أن يؤثر ذلك في قوة تأثيره وفاعليته التي تذوب أو تطفو، وفق الدور الموكول إليه من قبل المبدع، والتي تخلق منه شخصية ذات ملامح، تعرف الغضب مثلما تعرف التيسير، وتبسط مثلما تومئ، فيشتغل من ثم في تأسيس بناءٍ سردي يعج بالدلالات، ويفتح على عوالم لا حصر لها من التأويلات والنقد المنهجي.

وهذا بدوره، لعب دورًا فاعلاً في تخطيب زمن السرد، وأسهم بشكل واضحٍ، في توسيع دائرة الزمن النفسي، وبما يتوافق مع التعدد الثقافي للمتلقين، وقدرتهم على التواصل النفسفكري، والذي قد يطول أو يقصر وفق عوامل خاصة، تجعل فرصة التطابق تكاد تكون مستحيلة، وإنْ تقاربت في جانبها الدلالي.

ومن هنا، فقد شكل تخطيب الزمن، لخطابات هذه المرحلة، بصمة الكف التي تتنافر خطوطها، مثلما تتقارب؛ ولكن دون تطابقٍ محكم.

هناك توجّه مكثف في توظيف تقانتي الاسترجاع والسيرة بنوعيها، في خطابات هذه المرحلة، خاصة تلك التي يغلب عليها الطابع التاريخي؛ لما تمنحه هاتان التقانتان من مجالات واسعة لاستيعاء التاريخ، كما أنهما تحققان سمة الحضور الروحي للتاريخ زمنيًّا ومكانيًّا وبمعنى آخر، توثيق صلة الإيهام بالواقع، مع زمن السرد الخطابي وزمن التلقي.

مِنْ أبرز خصائص الزمن، أنه متحرك، وقد جسدت الخطابات التي تمت دراستها هذا الجانب.

وإن كان الزمن يتدرج في ذلك صعودًا أو هبوطا، إلاّ أنه ينأى عن الجمود، وبالتالي فالزمن لا يتوقف، وإن وصف بذلك، فعلى سبيل المجاز لا الحقيقة، والتدليل على وجود صدمات نفسية ما، تعرب عن موقف لحظي، تكون فيه الشخصية في حالة من الذهول أو العجز النفسي ربما.

ومثلما يكسب المشهد الشخصيات قدرتها على الحوار، فإنه يقدم للزمن مجالاً للحركة في اتجاهات عدة لا تقييد فيها، والمثال على ذلك واضح في العديد من الخطابات الروائية الصادرة بعد أوسلو برز من بينها: الكوابيس تأتي في حزيران، انتفاضة، في حزيران قديم ، عكا والملوك.

استعارت خطابات عديدة صدرت بعد أوسلو، روح التاريخ، وتختلف المسافة الزمنية التي يقترب فيها الواقع أو الخيال، والخط التاريخي الوهمي – الذي افترضه بعض النقاد– بما

يتناسب وقدرة كل روائي في التعاطي مع هذه التقانة المرنة، فالكتابة عن التاريخ شكلت منظومة أدبية غنية بملامح التاريخ، وروح التراث.

ويمكن القول، بأن هذه الخطابات –باستثناء القليل – نجحت في توظيف روح التاريخ؛ لتستعملها بشكل فني؛ ولتتخطى من ثم بعده التسجيلي، أو التأريخ الحرفي لفترات زمنية رحلت عن واقعنا قربًا أو بعدًا.

وأيًّا كانت الأسباب التي دعت إلى ذلك، فقد توفرت خطابات، تعطرت بروائح التاريخ وعبقه، حيث أظهرت قدرات إبداعية مميزة، وذات خصائص .. تحتاج إلى دراسات جادة؛ لتعطيها حقها من النقد والإثراء الأدبي، وبما يضعها ربما..في مصاف الكتابات الروائية التاريخية المميزة.

من أبرزها: قدرون، القرمطي، عكا والملوك، بلاد البحر، الغول، رابع المستحيل، قمر في بيت دراس، اليسيرة، طيور الحذر.

برز الفضاء والحيز كمفهومين ممتدين للمكان بتمظهراته المادية والنفسية، وقد ركزت الخطابات الروائية على إبراز الملامح المادية للمعتقل، السجن، القرية، والمخيم – بشكل خاص– كونها تشكل ملمحًا بارزًا من ملامح الواقع، الذي هو جزء لا يتجزأ من نفس المبدع، كما أنها جزءٌ من ذاكرة المكان الراسخة ضمن صوره النفسية، التي تشكلت عبر حواسه أولاً، ومن ذاكرة الأجداد ثانيًا.

لم يعد المكان في الخطابات الروائية العربية في فلسطين، ذو دلالة محدودة أو سطحية، فقد تجاوزها إلى دلالات خصبة، تخطت حدود جغرافيا وهندسة المكان، وبما أكسبها عمقًا في الخيال، وغنى في التصوير، يجسد الزمن والمكان وما وراءهما، ويثري السرد فنيًّا، بحيوات..تعدَّت مرحلة التزيين المادي والوصف التفصيلي الممل، إلى حيواتٍ أكثر جرأة وتمرد، عبّر عنها الوصف المتدرج، ولغة اللمح والسيمياء، ومن خلال ذلك، توالت رؤى جريئة ممتدة، تتسم بالقوة والكثافة، وذات توالدٍ ديناميّ.

وقد تنافست خطابات فلسطينية شتى، في تجسيد المكان وتشخيصه..روحًا متجددة الحياة والعطاء، برزت من بين هذه الخطابات:

صورة وأيقونة وعهد قديم، ربيع حار، رابع المستحيل، في حزيران قديم، تلك الأيام، قدرون، بلاد البحر، انتفاضة، الشعاع القادم من الجنوب، الكوابيس تأتي في حزيران، اليسيرة.

استوعبت خطابات روائية متعددة، رموزًا طبيعية لا حصر لها؛ تمكنت من خلال اللغة المحلقة والمكتنزة الدلالة، من بعث عنصر الدهشة في النسيج السردي، مولدة خلال ذلك، إحساسًا بالجمال والحنين، وربما التمرد والغضب، وفي مقدمة هذه الخطابات:

عكا والملوك، بلاد البحر، نجمة النواتي، الغول، نهر يستحم في البحيرة، ثم اليسيرة.

وقد مثَّل كل من البحر، البحيرة، ينابيع الماء – بشكل خاص – رمزًا مثقلاً بالأسرار، ومعانٍ مغلقة بخفايا أصحاب الأرض، مما أمطر السرد بانسيابية ومرونة، أمدت بدورها الأحداث والشخصيات بالقدرة على التجدد، وأكسبتها ليونة في التشكل.

أما الشخصيات الرموز، فقد جاء توظيفها ملونًا بأنواعٍ مختلفة من هذه الرموز، منها:

**أ- الرمز الديني:** وقد استُعير من المراجع الدينية للأديان الثلاثة، وبوحدة دلالية، تجسد بدورها وحدة الأديان، وترسل رؤًى خيالية مجنحة، انطلقت من رماد الحقيقة، بعدما خمدت نيرانها المضطرمة؛ لتذره في تربة السرد، شخصيات متجددة، تتشابه مثلما تتنافر – وبشكلٍ نسبي – مع شخصيات دينية تجردها من التكرار.

وقد تأتي هذه الشخصيات؛ بدافع النقد لوضع قائم، أو شخصيات تعدّت حدود الحق، كان منها: حضور شخصيتي الرسول "محمد" – صلى الله عليه وسلم – والنبي "عيسى" – عليه السلام- في مواقف سردية قلقة، تضرب فيها ريح الفساد، وروائح العفن السياسي والاجتماعي...

**وقد مثلتها خطابات:**

قدرون، القرمطي، بلاد البحر، صورة وأيقونة وعهد قديم، الشعاع القادم من الجنوب، اليسيرة.

**ب – الرمز التاريخي:** أطلَّت عبره، وجوهٌ تاريخية، حفر التاريخ سيرتها في جدرانه الزمنية الممتدة من بداية تاريخها، وحتى وقتنا الحاضر، كان أبرزها، شخصية صلاح الدين الأيوبي، التي جسدت حاجة العرب إلى قيادة قوية، توحدهم في صف واحد، في مواجهة الخطر المحدق بهم، كان ذلك في "عكا والملوك"، و "بلاد البحر"، ثم هناك شخصية "عرفات"، التي أضاءت خليفة أبعادها النفسية؛ لتجسد بدورها رمزًا تاريخيًّا، خلق رجوعه إلى أرض الوطن نقطة تحولٍ لمواقف سياسية متناقضة، مفجرة من وراء ذلك، رؤى منفتحة الدلالة، وإن جاءت مموعة، أشربتها بتوترٍ خفي، لا يلوّح إلاّ بالنضال كطريقٍ للتحرير.

كما ساهم هذان الرمزان وغيرهما، بتشكيل صروحًا فنية تقوم على قوة الدلالة وسرعة قفزها.

شكّلت **الرموز الأسطورية** جزءًا هامًّا من نسيج السرد الروائي لخطابات متعددة جاء منها:

أسطورة التكوين، التي تضمنتها "اليسيرة"، ثم الأسطورة الطقوسية، وتم توظيفها في "نجمة النواتي"، فأسهمت في تجسيد عادات فلسطينية متوارثة، وبفاعلية، جمعت الإيجابي منها، والسلبي.

كما ساهمت الأسطورة الرمزية في تعدد القراءات، وتجسيد مستوى التخلف الذي وصل إليه المكان بأصحابه، والذي يعكس بدوره آفات المستعمر، وسياسته في تمزيق أوصال البلاد وتشتيت أهلها، كمحاولة لتهجينهم فكريًا ونفسيًا، وبالتالي سهولة إحكام السيطرة وإضاعة التاريخ، وتُلمس بدورها في: نهر يستحم في البحيرة، شهاب، اليسيرة، بلاد البحر.

برزت "الأَنْسَنَة"، كمظهرٍ من مظاهر شعرية المكان، إذْ اكتسى خلالها بسمات الإنسان الفلسطيني المغامر، والقوي الإرادة غالبًا، إضافة إلى تحليه بفكر خصب، وروح متمردة.

وقد خلقت سلسلة خطابات أحمد رفيق عوض، السبعاوي، صافي صافي، وإبراهيم نصر الله... من المكان، رؤى عامرة بألوانٍ شتى من الدلالات القادرة بدورها على التوالد من جديد، حيال كل قراءة جديدة لها، دون أن تقع في مأزق التكرار أو الواقعية الحرفية، وهي بدورها.. أثرت السرد بمزايا فنية لا حصر لها.

وللمكان في الخطابات الفلسطينية الحديثة رؤًى متفاوتة الإيقاع، تتسع مساحات تفاوضها مع المتلقي، فتقفز محلقة، وقد تتجاذب أو تتنافر؛ لكنها بالرغم من تشربها خصوصية وملامح التاريخ الفلسطيني بماضيه وحاضره، إلاّ أنها لا تُسقط أقدام المتلقي فوق تضاريسه المادية، وإنما تضيء له؛ لتدعه يجوبها بعدًا وقربًا، وفق قدرته على التحليق، وعمق رؤيته.

ومرةً أخرى، يشكل عوض والسبعاوي من المكان في خطاباتهما، ما يجعله يحيا في مخيلة المتلقي كشخصيات ناضجة، قادرة على استيعاب دلالاته ورؤاه؛ لتُخلق من جديد.. ممتزجة بزمنه الخاص، فتزداد خصبًا وثراءً.

ويأتي المكان في خطابات : المعبر، ما علينا، نهر يستحم في البحيرة، انتفاضة، ليالي الأشهر القمرية، ربيع حار، صورة وأيقونة وعهد قديم، والشعاع القادم من الجنوب، منافسًا للشخصيات الرئيسة الأخرى، فارضًا نفسه على ذاكرة السرد ورؤاه المستقبلية.

تجاوزت خطابات فلسطينية قيود التعقيد البلاغي وحدود البديع؛ لتستوعب مزايا جمة منحتها اللغة الشعرية للغة السرد، مما زادها قدرة على التجريد الخيالي، ومنحها طاقات دلالية ثرّة.

والأهم من ذلك، أنها حملت على عاتقها مسئولية الارتقاء بلغة السرد الفصحى؛ لتكون أداتها الفنية الأكثر نضارة وحيوية، تُشيع في السرد دفء الحياة، وترويه بطلٍّ من الإيحاءات المكثفة، والأكثر امتدادًا وعمقًا.

وقد تشربت هذه السمات خطاباتٌ ، تميز أكثرها بالبعد عن ثنائية اللغة، جاء منها:

في حزيران قديم، المعبر، الخطوات، الحلاج يأتي في الليل، قدرون، بلاد البحر، القرمطي، عكا والملوك، نهر يستحم في البحيرة، أزمنة بيضاء، شهاب، صورة وأيقونة وعهد قديم، قمر في بيت دراس، انتفاضة، الكوربة، حارس المدينة الضائعة.

وبعض الخطابات، جاءت لغتها الفصحى مطعمة بشذرات من العامية الأكثر قربًا إلى الفصحى، نزولاً إلى العامية الدارجة، خاصة لدى تشرب السرد بالزجل أو الأغاني الشعبية ذات المذاق والنكهة الفلسطينية المحببة، وقد مثلتها الخطابات: ربيع حار، ليالي الأشهر القمرية، عودة منصور اللداوي، اليسيرة، رابع المستحيل، طيور الحذر، شرفة الهذيان...

وظف الروائيون كافة الضمائر السردية، وبما يحقق للسرد تنويعًا في النبر، فقد استخدموا ضمير الغائب (هو)؛ ليتناسب مع الطابع التاريخي، والشخصيات الغائبة زمكانيًّا، كما جاء حضورها منسجمًا خلال حركة الانتقال بين الأماكن والأزمان المتناقضة، يُلمس ذلك في:

عكا والملوك، بلاد البحر، في حزيران قديم، شهاب، الشعاع القادم من الجنوب، شرفة الهذيان...

يتعاضد ضمير المتكلم مع ضمير الغائب، في تحقيق الانتقال النوعي للأحداث،مع تغير الأزمان والأماكن.

وهذا بدوره، أدى إلى إكسابها حضورًا فاعلاً في الأفكار والمشاعر، ضمن تجارب شخصيات الخطاب، كما أنه أضفى سمات فنية، وثراءً جماليًا على لغة السرد، يمثله خطاب شهاب، شرفة الهذيان، أحلام.

كثر استخدام الروائيين لضمير المخاطب، من خلال الحوارات السردية،والتي شكلت بدورها قوام السرد، ومادة أساس من مواده، ويُطلق عليه اسم "الصنو" مقابل "الأنا"، يمثل هذا النوع من الخطابات "قمر في بيت دراس".

كما شكل هذان الضميران أداة لغوية غاية في الأهمية ضمن خطاب "شرفة الهذيان"، وبما أكسب السرد..إيقاعًا مشحونًا بالتوتر والخوف.

لظاهرة التناص امتداد تاريخي، يعكس جوانب من الظاهرة، ولا يلبث أن يتخطاها إلى جوانب أكثر شمولية ووضوحًا في المفهوم الحديث، إذ يُرجّح اتصالها بظاهرة السرقات الأدبية، والتضمين، والاقتباس، بشكل من الأشكال.

وبعيدًا عن المبالغة، فهي.. وإن لم تكن متطورة عن هذه المصطلحات، فإنها غير منقطعة الصلة؛ لكنها تفتقر إلى دراسةٍ جادة، تحررها من غطرسة الانتساب إلى كل ما هو حداثي، غربي.

ومثلما أفلح القدماء في التعرض لموضوع السرقات والتضمين، فقد أجاد الروائيون الحداثيون الإفادة من تطبيق ظاهرة التناص، بما يرفع من قيمة التشكيل الفني للخطابات.

وقد امتزجت التناصات – على تعدد مستوياتها – بمسامات السرد، فجاءت مضامينها، مُحبَّرةً من غموس التراث، ومخضبة بملكات المبدعين النفسفكرية؛ مما أكسبها خواص التدفق، الليونة، التنوع، فهي لا تقف على أبواب التاريخ مستجدية، وإنما تصنع جسرًا من التواصل

الودود بين معطيات زمنين، يشرفان على زمن ثالث، هو مستقبل...فيه من الغموض الكثير، ومن التوقعات ما هو أكثر وأعمق.

وهذا بدوره أكسبها مذاق ورائحة الشرق العربي عمومًا، والفلسطيني خصوصًا، بل ومذاق التراث الإنساني بشموليته واتساعه.

كما كشفت ظاهرة التناص، عن عمق التواصل في المضمون الفكري والنفسي بين الخطابات العربية والفلسطينية، فالأخيرة تشكل جزءًا لا يتجزأ من الخطابات العربية عمومًا.

وتنهل الخطابات من كلا الجانبين، من تراث عربي ثر، لا يمكن فصله، وإن تنوع أو تميز بخصوصية أجزائه، ويُلمس ذلك في التناص القائم – على سبيل المثال- بين خطابات نصر الله "عو، طيور الحذر، حارس المدينة الضائعة، وشرفة الهذيان"، مع "أيها الرائي" للتازي، و"سقوط غرناطة" لرضوى عاشور، كما يُلمس ذلك بشكل خاص بين "عكا والملوك"،"وسقوط غرناطة" .

لم يغض روائيو فلسطين الطرف عن التراث الإنساني، وإنما نهلوا من روافده، خاصة الكتب المقدسة والأحاديث النبوية الشريفة، فلا يطغى المضمون، على الشكل والعكس.

ولم يتوقفوا عند هذا الحد، بل تناصُّوا بسردهم مع الأدب العالمي، وفي جميع الأحوال، توزعت تناصاتهم ما بين التصريح والإلماح، مثالها: ما جاء من تناص "الخطوات" مع قصة "الملك أوديب" لشكسبير، ثم "عكا والملوك" مع كلٍّ من "الشيخ والبحر" لأرنست همنجواي، و "في ظلال الرمان" لطارق علي.

وهذا بدوره أضفى على الخطابات أبعادًا إنسانيةً متعددة المشارب والرؤى.

أضافت تقانة المفارقة – على تنوع أشكالها- أبعادًا شعرية إلى الخطابات الصادرة بعد أوسلو؛ لما أضفته عليها من روح السخرية، والضحك الممزوج بالألم أو المراوغة، وحضور الدلالة ما بين التخفي والغموض.

كما أسهمت في تقديم رؤى متنوعة، ضمن مستويات دلالية شتى، بل وتعميقها، من خلال مشاركتها في بناء لغةٍ مشحونةٍ بالتناقضات والعمق الفكري والفلسفي، والجامع ما بين التورية والتصريح، وبما يتناسب مع ذوق وقدرة المبدع من جانب، ومدى تأثره بواقعه من جانب آخر، يضاف إلى ذلك، دورها الواضح في تفعيل الخيال وتجريده، بما يكسب السرد خصائص جمالية أكثر إشراقًا، وأشد إثارة، وأعظم تشويقًا، وبما يخلق بدوره جوًّا فنيًّا ونقديًّا قادرين على الانسجام والتواصل الفكري والنفسي بشكلٍ كبير، وبمنأى عن الإقحام والتكلف.

وقد تميزت خطابات هذه المرحلة، بحرصٍ واضح على توظيف هذه التقانة؛ للتعبير عن الخواء العاطفي، وحالة التمزق الوطني والقومي، وخطر الاستيطان، ومحاولة تهويد المقدسات والبلاد العربية.

من هذه الخطابات "حارس المدينة الضائعة" ، آخر القرن، في حزيران قديم، الحلاج يأتي في الليل، الخطوات، نهر يستحم في البحيرة، ما علينا، المعبر، أزمنة بيضاء....

لقد تميزت خطابات متعددة في هذه المرحلة الزمنية، ببعدها عن السطحية والتقييد لدى توظيفها تقانات سردية حداثية، ترتبط بتراث لا حدود لمزاياه، والذي أسهم بدوره في إقصائها بعيدًا عن داء التقليد والتغريب.

**وهذه بعض التوصيات التي تقترحها الباحثة تواضعًا**

الحرص على الفصحى ما أمكن، لغةً للسرد الروائي؛ لأنها الأقدر على امتصاص وتمثل قدرة الروائي الإبداعية، وإغناء جنيه بالعسل، كما أنها .. تثري مظاهر الشعرية في سرده، وتجعله أطيب ثمرًا.

أن ينأى مبدعو فلسطين عن السقَطَات اللغوية أو الأخلاقية المنافية للذوق الرفيع، وجمال وروح الفن.

تنويع الدراسات التطبيقية للخطابات الروائية العربية في فلسطين، بحيث تجمع ما بين الشكل والمضمون؛ لخدمة الإبداع الأدبي من جانب، وتطويع أدوات وأساليب نقدية ..تجمع ما بين الأصالة والحداثة، بما يُسهم في إنجاح الإبداع الأدبي وتطويره.

هناك حاجة ملحة لدراسة ظاهرتي التناص والمفارقة بشكلٍ أوسع وأعمق؛ لما تحققانه من حرية التواصل وقوته في إتجاهات مُلحة:

الإنساني، العربي، ذاكرة الوطن وحاضره.

دراسة ونقد الإبداعات الروائية العربية في فلسطين، باعتبارها فنًّا أدبيًّا، لا محض سياسة، وإن كانت السياسة تمثل عاملاً هامًّا، يتغلغل في التكوين الفكري والنفسي لمبدعيها؛ يظهر أثره عميقًا في خطاباتهم، إلاّ أن دراستها باعتبارها إنتاجًا أدبيًّا تسجيليًّا، مجسدًا للسياسة التي جعلت من الوطن أسيرًا لديها، ففي ذلك ظلمٌ شديدٌ للملكات الإبداعية، خاصة لدى مقارنتها بغيرها من الخطابات الروائية الإنسانية.

يتضاعف الإنتاج الروائي الفلسطيني، مع مرور الزمن؛ لذلك، فهو يحتاج إلى دراسات مستفيضة وغنية؛ لإخراج غثه من سمينه؛ ولكن.. بعد وضعه في ميزان نقدي ملائم، لا إخلال فيه أو تعصب.

وعليه، فإن الإنتاج الروائي في حاجةٍ إلى منهجية نقدية تلائم محاراته، بعيدًا عن الأحكام المتسرعة، والتي يحكمها شعورٌ ملازمٌ بالنقص.

**أسأل الله علمًا مثمرًا .. وزيادة في العلم..**

# الملخص


قدمت هذه الرسالة دراسة نقدية لعدد من الخطابات العربية في فلسطين، من العام ألف وتسعمائة وأربعة وتسعين، وحتى العام ألفين وستة للميلاد.

وقد جمعت ما بين الدراسة النظرية والتطبيقية، لأنواع التقانات السردية الحداثية، المستخدمة في الخطابات موضوع الدراسة – في جانبيها: الرأسي والأفقي – وكيفية تطبيق هذه التقانات من خلال مناهج نقدية، استوعبت هذه المرحلة، دون إهمال تواصلها مع الأصول الحضارية في التراث العربي – الفلسطيني.

وقد جمعت عدد من الخطابات الصادرة لروائيي هذه المرحلة بين الأصالة والتجديد غير المتحيزين غالبًا، مثلما أثبتت خطابات صدرت لمبدع واحدٍ، قدرتها على التفاعل الإنساني، وتطورًا ملحوظا في توظيف تقاناتها، بما ينفي عنها تهمة التقليد، ويؤكد، بعدها عن التغريب، بامتلاكها سمة الخصوصية العربية – الفلسطينية، دون تفريطٍ أو مبالغة.

**ويلمس تطورها بشكل جوهري من خلال:**

- الإفادة من خصائص الأجناس الأدبية الأخرى كالمسرحية، والسيرة بنوعيها، إضافة إلى رفد الخطاب الروائي بمجموعة متعددة من القصص القصيرة التي تخدم النظام العام للسرد.
- تكسير الأحداث .
- تنويع الضمائر السردية (هو – أنا – أنت).
- إخفاء رؤية الروائي، وتعميق الدلالة؛ لإفساح المجال أمام المتلقي لتوليد مضامين ورؤى أكثر تنوعًا وخصوبة.
- تخطيب زمن السرد.
- منافسة الزمان والمكان للشخصية الرئيسة، كسرًا لنظام البطولة المطلقة.
- تغليب الوصف النفسي للشخصية، إضافة إلى الوصف المادي المقتضب، وقد ساهمت تقانة الحوار، الحلم، السيرة...في إبراز هذا الجانب.
- استيعاب عدد من هذه الخطابات لروح التاريخ، وإبراز قدرة روائييها على ربط الماضي بالحاضر، بما يدعو إلى حرية الفكر في مواجهة الكبت القائم على أرض الواقع، وهذا بدوره، يخلق حالة من التمرد النفسي لدى متلقٍ يعيش عصر انفتاح علمي و فكري.

- تجسيد خصائص وأبعاد متدرجة من الشعرية ضمن هذه الخطابات، خاصة شعرية اللغة، التي تميل إلى التحليق والشفافية، إضافة إلى تكثيف الدلالة وعمقها.
- مجيء التناص مبرزاً لبعدين: الإنساني، والعربي–الفلسطيني.
- إسهام المفارقة بتقديم وتوليد دلالات ورؤى ذات عمقٍ.

ومن الخطابات الروائية التي جدفت في عمق الحداثة، بعيدًا عن خطر الغرق في دواماتها، بل أخرجت من مياهها الخير الكثير:

- في حزيران قديم لعمر حمش.
- (القرمطي – عكا والملوك– بلاد البحر) لأحمد رفيق عوض.
- (طيور الحذر – حارس المدينة الضائعة – شرفة الهذيان) لإبراهيم نصر الله.
- (ربيع حار– صورة وأيقونة وعهد قديم) لسحر خليفة.
- اليسيرة لصافي صافي.
- نجمة النواتي لغريب عسقلاني.
- (الغول – رابع المستحيل) للسبعاوي.
- نهر يستحم في البحيرة ليحيى يخلف.

**المصادر :**

**أولا : العهد القديم .**

**ثانيا : الخطابات الروائية .**


1) إبراهيم نصر الله :حارس المدينة الضائعة ،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.

2) إبراهيم نصر الله : شرفة الهذيان،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،2005.

3) إبراهيم نصر الله : طيور الحذر ،ط1، دار الآداب، بيروت 1996.

4) إبراهيم نصر الله :عو،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

5) إبراهيم نصر الله ، براري الحمى، ط2، دار الشروق، بيروت ،1992.

6) أحمد رفيق عوض :عكا والملوك ، ط1، منشورات القدس، 2003.

7) أحمد رفيق عوض: آخر القرن، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1999.

8) أحمد رفيق عوض: القرمطي، ط1، بيت المقدس، رام الله، 2001.

9) أحمد رفيق عوض: بلاد البحر، ط1، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، 2006.

10) أحمد رفيق عوض: قدرون، د.ط، اتحاد الكتاب الفلسطينيين .

11) أرنست همنجواي: الشيخ والبحر، ترجمة زياد زكريا، د.ط، دار الشرق العربي، لبنان، د.ت.

12) جمال الغيطاني :الزيني بركات، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2004.

13) جمال بنورة: انتفاضة، ط1، الشروق، رام الله، 1998.

14) رضوى عاشور : ثلاثية غرناطة ، د.ط، الشروق، القاهرة ،2003.

15) زياد عبد الفتاح : ماعلينا، ط2، دار الهاني الثقافية، غزة، 2004 .

16) زياد عبد الفتاح : المعبر، د.ط، دار الهلال، 2002 .

17) سحر خليفة : ربيع حار، ط1، دار الآداب، بيروت، 2006.

18) سحر خليفة: صورة وأيقونة وعهد قديم، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002.

19) صافي صافي : شهاب، ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس،2001 .

20) صافي صافي: الكوربة، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 2005.

21) صافي صافي: اليسيرة، ط7، منشورات الكتاب الفلسطينيين، القدس 1996.

22) طارق علي: في ظلال الرمان، ترجمة إبراهيم السعافين، ط1، 1994.

23) عبد الكريم السبعاوي : الخل الوفي ،ط1، النورس، 1997.
24) عبد الكريم السبعاوي : الغول، ط2، دار النورس، غزة .
25) عبد الكريم السبعاوي: رابع المستحيل، ط3، غزة، 2005.
26) عبد الله تاية:قمر في بيت دراس ،ط1،اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة، 2001.
27) عبد الهادي الشروف : تلك الأيام، ط1، أوغاريت للنشر والترجمة، القدس، 1999.
28) عزت الغزاوي : الخطوات، ط1، دار الشروق، رام الله، 2000 .
29) عمر حمش : في حزيران قديم ، ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية، 2001.
30) غريب عسقلاني: عودة منصور اللداوي، ط1، دار الزهرة، فلسطين، 2002.
31) غريب عسقلاني: أزمنة بيضاء، د.ط، دار الماجد، رام الله، د.ت .
32) غريب عسقلاني: نجمة النواتي، د.ط، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1999.
33) غريب عسقلاني: ليالي الأشهرالقمرية، ط1، أوغايت، رام الله، 2002.
34) غسان كنفاني :رجال في الشمس، ط1، مركز الدراسات الجماهيرية، 2003.
35) محمد أيوب: الكوابيس تأتي في حزيران، ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية، 1998.
36) محمد عز الدين التازي: أيها الرائي، ط1، دار الأمان، 1999.
37) محمد نصار: أحلام، ط1، دار البشير، غزة، 1999.
38) نمر سرحان: ثلاثية روائية (طريق بين الجبال – المطارد – المخفية)، ط1، الشروق، رام الله، 2004.
39) وليد الهودلي : الشعاع القادم من الجنوب، ط3، دار البشير، رام الله، 2004.
40) يحيى يخلف : نهر يستحم في البحيرة، ط1، دار الشروق، رام الله، 1997.

**المراجع :**


1) أ.أ.مندلاو: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، ط1، دار صادر، بيروت، 1997.

2) إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1983.

3) إبراهيم السعافين وآخرون: الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية، ط1، أزمنة، 1994.

4) إبراهيم السعافين: الأقنعة والمرايا، ط1، الشروق، رام الله، 1996.

5) إبراهيم السعافين: تحولات السرد، ط1، دار الشروق، رام الله، 1996.

6) إبراهيم الشريقي: أورشليم وأرض كنعان، د.ط، مؤسسة الدارسات الدولية، لندن، 1985.

7) ابن طباطا: عيار الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

8) ابن منظور: لسان العرب، ط6، دار صادر، بيروت، 1997.

9) إحسان عباس: فن السيرة، ط1، دار صادر، بيروت، 1996.

10) أحمد أبو مطر: الرواية والحرب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.

11) أحمد الزعبي: في الإيقاع الروائي،ط1، دار الأمل، عمان، 1986.

12) أحمد بن محمد علي الفيومي المقرئ: المصباح المنير، ط1، دار الحديث، القاهرة، 2000.

13) أحمد حسن حامد: التضمين في العربية، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2001.

14) أحمد شوقي: ديوان الشوقيات، د.ط، مكتبة مصر، د.ت.

15) إلهام أبو غزالة وعلي خليل حماد، مدخل إلى علم لغة النص، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

16) أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ترجمة إدريس بلمليح، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993.

17) بسام قطوس: مقاربات نقدية في الأدب الفلسطيني الحديث، ط1، مؤسسة حمادة، أربد، 2000.

18) بكري عبد الكريم: الزمن في القرآن الكريم، ط1، دار الفجر، مصر، 1997.

19) بول ريكور وآخرون: الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.

20) تزفيتان تودوروف: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

21) تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة محمد خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996.
22) تزفيطان تودورف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء، 1990.
23) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.
24) جابر عصفور: آفاق العصر، ط1، دار المدى، دمشق، 1997.
25) جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حُزَلْ، د.ط، أفريقيا الشرق: الدار البيضاء،2002.
26) جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، د.ط، المجلس الأعلى للثقافة، د.ت.
27) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، ط1، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2003.
28) حسام الألوسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2005.
29) حسن حنفي وآخرون: تحليل الخطاب العربي، ط1، جامعة فيلادلفيا، عمان، 1998.
30) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.
31) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، 1994.
32) حماد أبو شاويش وآخرون: تحليل الخطاب الروائي ، ط1، الملتقي الفكري للأكاديميين، غزة، 2006.
33) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ط1، الشروق، رام الله، 1999.
34) الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، ط1، دار الكتب العلمية، 2003.
35) د.س. ميويك وآخرون: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.
36) ديفيد لودج: الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
37) راكز أحمد: الرواية بين النظرية والتطبيق، ط1، الحوار، سورية، 1995.
38) ربيع الصبروت: اللغة والتراث في القصة والرواية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003.
39) رجاء عيد: تذوق النص الأدبي، د.ط، دار قطري بن الفجاءة، قطر، د.ت.

40) رزان إبراهيم: خطاب النهضة والنقد في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار الشروق، رام الله، 2003.
41) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.
42) روجرب. هينكل: قراءة الرواية، ترجمة صلاح رزق، د.ط، دار غريب، القاهرة، 2005.
43) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياش، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1993.
44) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياش، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سورية، 1994.
45) زكريا محمد: نخلة طيء (كشف لغز الفلسطينيين القدماء)، ط1، دار الشروق، رام الله، 2005.
46) سالم خليل رزق: مختصر لآليء العرب، د.ط، وزارة الثقافة، دمشق، 1 /1991.
47) سامح الرواشدة: منازل الحكاية، ط1، الشروق، رام الله، 2006.
48) سامي سويدان: في دلالية القص وشعرية السرد، ط1، دار الآداب، بيروت، 1991.
49) سعد عبد العزيز: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1970.
50) سعيد غريب: موسوعة الأساطير والقصص، ط1، دار أسامة، عمان، 2004.
51) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ط1، رؤية، القاهرة، 2006.
52) سعيد يقطين: الكلام والخبر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.
53) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001.
54) سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.
55) سلمان كاصد: عالم النص، د.ط، دار الكندي، الأردن، 2003.
56) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ط17، دار الشروق، القاهرة، 2004.
57) سيد نجم: المقاومة والقص في الأدب الفلسطيني، ط1، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، 2006.
58) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.

59) شكري عزيز ماضي: الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، ط1، دار الشروق، رام الله، 2003.
60) شكري عزيز ماضي: الرواية والانتفاضة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
61) شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.
62) صلاح فضل: شفرات النص، ط1، دار الآداب، القاهرة، 1999.
63) صنع الله إبراهيم وآخرون: ملتقى الروائيين العرب الأول، ط1، مهرجان قابس الدولي، قابس، تونس، 1993.
64) طلال حرب: أولية النص، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1999.
65) عارف تامر: القرامطة بين اللالتزام والانكسار، ط1، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1996.
66) عالية صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ط1، أزمنة، عمان، 2005.
67) عبد الحميد القط: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ط1، دار المعارف.
68) عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1999.
69) عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
70) عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى،ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992.
71) عبد الرحمن ياغي: في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية، ط1، دار الشروق، رام الله، 1999.
72) عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، ط1، دار محمد علي، تونس، 2003.
73) عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار صنعاء، عمان.
74) عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط1، دار صنعاء، عمان، 1998.
75) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.
76) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

77) عبد الوهاب المسيري: في الخطاب والمصطلح الصهيوني، ط2، دار الشروق، القاهرة، 2005.
78) العربي حسن درويش: النقد الأدبي بين القدامي والمحدثين، د.ط، النهضة المصرية، القاهرة، 1998.
79) عصام نور الدين: محاضرات في فقه اللغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
80) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983.
81) علي جعفر الحلاق: الشعر والتلقي، ط1، الشروق، رام الله، 1997.
82) علي حسين خلف: الحضارة الكنعانية والتوراة، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م .
83) عيسى قراقع: الأسرى الفلسطينيون في السجون الإسرائيلية بعد أوسلو، د.ط، معهد الدراسات الدولية، بيروت، 2001.
84) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط5، المؤسسة الجامعية، بيروت، 2000.
85) فاروق عمر فوزي، ومحسن محمد حسين: الوسيط في تاريخ فلسطين في العصر الإسلامي الوسيط، ط1، الشروق، رام الله، 1999.
86) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ط1، الشروق، رام الله، 2006.
87) فاطمة سالم الحاجي: الزمن في الرواية الليبية، ط1، الدار الجماهيرية، 2000.
88) فتحية صرصور: خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ط1، سلسلة إبداعات فلسطينية، 2005.
89) فخر الدين قباوة: تطور مشكلة الفصاحة، ط1، دار الكتب العلمية، 2003.
90) فريال سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
91) فراس السواح : مدخل إلى نصوص الشرق القديم، ط1، دار علاء الدين، سورية، 2006.
92) فوزي الجبر: أخبار الحلاج، ط2، دار الطليعة الجديدة، 1997.
93) فيصل دراج وآخرون:أفق التحولات في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
94) كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته، د.ط، مجدلاوي، د.ت.
95) ماجد ياسين الجعافرة: التناص والتلقي، ط1، دار الكندي، الأردن، 2003.

96) مالك الريحاوي: وسيم الكردي، مخيلة الحكاية في استكشاف القصة وإنتاج المعنـــى، ط1، مؤسسة عبد المحسن القطان، رام الله، 2005.
97) مالكوم برادبري: الرواية اليوم، ترجمة أحمد عمر شاهين، د.ط، الهيئة المصرية العامـــة للكتاب، القاهرة، 1996.
98) محمد اقضاض وآخرون: الرواية المغربيـــة أســئلة الحداثـــة، د.ط، دار الثقافـــة، الـــدار البيضاء، د.ت.
99) محمد الأورانمي: الوسائط اللغوية، ط1، دار الأمان، الرباط، 2001.
100) محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1993.
101) محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء 1987.
102) محمد العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ط1، دار محمد الحـــامي، صـــفاقس، تونس، 2001.
103) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ط1، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنـــشر، بيروت، 1999.
104) محمد صلاح أبو حميدة: البلاغة والأسلوبية عنـــد الـــسكاكي، ط2، دار المقـــداد، غـــزة، 2009.
105) محمد عبد المطلب: بلاغة السرد، د.ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ليبيا، 2001.
106) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، د.ط، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، د.ت.
107) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د.ط، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
108) محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، د.ط، الهيئة المصرية العامـــة للكتاب، 1998.
109) محمد ناصر العجمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقـــد الغربيـــة، ط1، كليـــة الآداب، سوسة، 1998.
110) محمد نجم: فن القصة، ط1، دار صادر، بيروت، 1996.
111) محمود درويش: ديوان شعر، ط13، دار العودة، بيروت، 1/ 1989.
112) مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصـــرة، د.ط، الهيئـــة المـــصرية العامة للكتاب، 1998.
113) مسعد محمد الديب: القصة التاريخية الإسلامية في مصر، ط1، الأمين، القاهرة، د. ت .
114) مصطفى عبد الغني: الاتجاه القومي في الرواية العربية، ط2، الهيئـــة المـــصرية العامـــة للكتاب، 1998.
115) مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية،د.ط، الدار المصرية اللبنانية، د.ت.

116) المنجد في اللغة والإعلام، ط 33، دار المشرق، بيروت، 1992.
117) موريس بوكاي: القرآن الكريم والتوراة والإنجيل والعلم، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996.
118) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي، الأردن، 2003.
119) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية 1970-2000م، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.
120) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، الشروق، رام الله، 1997.
121) ناهض زقوت: انعكاس الإرهاب الصهيوني على الرواية الفلسطينية، ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2002.
122) نبيل سليمان: حوارية الواقع والخطاب الروائي، ط1، دار الحوار، سورية، 1999.
123) نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، د.ط، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ت.
124) نورة آل سعد: أصوات الصمت، د.ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.
125) النووي: رياض الصالحين، شرح وتحقيق سعيد محمد اللحام، ط1، مكتبة الهلال، بيروت، 1986.
126) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، د.ط، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
127) ياسين فاعور: السخرية في أدب إميل حبيبي، د.ط، دار المعارف، سوسة، د.ت.
128) يحيى جبر: اللغة والحواس، ط1، نابلس، 1999.
129) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط2، الفارابي، بيروت، 1999.
130) يمنى العيد: فن الرواية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1998.

## المجلات والدوريات


1) أبحاث اليرموك : مجلة نصف سنوية، المجلد 22، العدد 1، 2004.
2) عالم الفكر: السيميائيات، فصلية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2007.
3) عالم الفكر: العمارة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2006.
4) عالم المعرفة : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، 221، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.
5) العربي: الكويت، العدد 515، 2001.
6) علامات في النقد: النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر 2005.
7) علوم اللغة: كتاب دوري، دار غريب، القاهرة، العدد الأول، 2003.
8) علوم اللغة: العدد الرابع، 2003.
9) علوم اللغة: المجلد السابع، العدد الثاني، 2004.
10) فصول: المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل – سبتمبر 1987.
11) فصول: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الرابع، 1998.
12) فصول: خصوصية الرواية العربية، شتاء 1997.
13) فصول: العدد الأول، ربيع 1993.
14) فصول: العدد الرابع، ج1/ شتاء 1993.
15) قضايا وشهادات : مجلة فصلية ، 6 / 1993.
16) الكامل: صيف وخريف، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، 2003.
17) اللغة العربية: دورية، العدد الثاني، الجزائر، 1999.

# Summary

This letter presented , a critical study of a number of Arabic literary discourses in Palestine from nineteen ninety-four to two thousands and six AD.
This letter has comprised between the theoretical and practical study , for the types of modernists narrative techniques which use as the studying field discourses-in it's two sides :the vertical and horizontal -and how to employ these techniques through critical curriculums , this stage was able to communicate with civilizational origins in Arabic heritage without negligence.
It also has comprised a number of issued discourses for novelists of this stage between originality and often non-biased renewal as discourses which issued by one creator and proved it's ability to human interaction and obvious development in employing it's techniques, which refute imitation charge and confirms its' farness from alienation and it's having Palestinian-Arabic privacy feature without omission or exaggeration.
It's development touch substantially through:
Benefit from the characteristics of another literary types as plays and biographies with it's two kinds as well as supporting the narrative discourse with multiple groups of short stories that serve the public system for narration.
Breaking the events.
Variety in narrative pronouns (He- I- You).
Hiding the novelist's view and deepen the semantic in order to open the field in front of the receiver for creation the implicits and views that are more various and fertile.
Turning the time of narration to discourse.
competition of time and place for main character to break the perfect heroism system.
Prioritization of the psychological description for the main character, in addition to the brief material description, the dialogue technique, dream, biography have contributed in displaying this side.
Assimilation of a number of these discourses to the soul of history and displaying its' novelist's capacity to connect the past with present , this leads to thought freedom through facing the existed suppression in the real life, this its' role create psychological mutiny case for a receiver who lives in scientific and intellectual openness age.
Embodiment of the characteristics and progressive dimension poeticism within these discourses, especially the language poeticism, which tend to ascending and transparency in addition to intensification of the semantics and its' depth.

Intertextuality existence that shows two dimensions : the humanitarian and Arab- Palestinian.

Contribution of the paradox through presenting and creating deep semantics and views.

There are narrative literary discourses that row in the modernism depth a way from the drawning risk in it's Whirlpools, but it is taken a lot of good from it's water..

- Fi hozeran gadeem to Omar Hamsh
- (Qarmati - Aka Walmalok-Belad elbaher) to Ahmad Rafiq Awad.
- (Taeeor elhazer- Hares elmadina eldaae-sharft elhezian) to Ibrahim Nasrallah.
- Rabeea har-Sora, Aygona and ahed gadeem) to Sahar Khalifeh.
- (Elyaseera) for the net net.
-(Nejmet elnoaty) to Ghareeb Asgalani..
- (Al-Ghoul –Rabea elmosthail) to Sabawi.
-(Naher yasthem fi elbahira) to Yahia yakhalif.

## الفهرســــت


| الموضــــــوع | الصفحة |
|---|---|
| الإهداء | أ |
| شكر وتقدير | ب |
| المقدمة | 3-1 |
| التمهيد ( الخطاب الروائي وما هيته ) | 8-4 |
| **الفصل الأول : ( الحدث والشخصية )** | 161-9 |
| الخطاب الروائي من حيث الشكل والمضمون | 16-10 |
| العنوان | 18-17 |
| المضمون | 37-19 |
| مفهوم الحدث | 39-38 |
| ترتيب الأحداث | 94-39 |
| ثانياً : الشخصية | 262-94 |
| أولاً : في اللغة | 94 |
| ثانياً : في الاصطلاح | 96-94 |
| مراحل تطور الشخصية الروائية | 102-96 |
| أنواع الشخصيات | 152-102 |
| 1. مُنْتِجَة | 127-102 |
| أ- المؤلف / الروائي | 121-102 |
| ب- المتلقي | 127-122 |
| شخصيات مُنْتَجَة | 152-127 |
| أ- شخصية الزمان والمكان | 127 |
| ب- شخصيات أخرى | 152-127 |
| 1. الشخصية المحورية / الرئيسة | 141-128 |
| 2. الشخصية الثانوية – المساندة | 150-141 |
| 3. الشخصية النموذجية | 152-150 |
| تقانات أسهمت في إنتاج الشخصيات الروائية | 161-153 |
| أ- الحوار | 157-153 |

| | |
|---|---|
| ب- الحلم | 158-157 |
| ج- السيرة | 161-158 |
| **الفصل الثاني : الزمان والمكان** | 279-163 |
| مدخل : | 165-162 |
| أولاً : الزمان | 244-165 |
| 1. عوامل تشكيل الزمن | 179-167 |
| 2. عوامل اجتماعية / سياسية | 167 |
| 3. عوامل ثقافية | 168-167 |
| 4. عوامل سيكولوجية | 171-168 |
| 5. عوامل لغوية | 179-171 |
| مستويات الزمن | 183-179 |
| المستوى الأول: زمن القصة ( الزمن الخطي – الصرفي الخام – المرجعي ) | 181-180 |
| المستوى الثاني : زمن الخطاب | 183-181 |
| العلاقة بين زمن الخطاب وزمن الحدث | 190-183 |
| تقانات أسهمت في تشكيل زمني الخطاب والحدث | 225-190 |
| 1. الاسترجاع | 197-191 |
| 2. الاستباق | 199-197 |
| أ- وظيفة الاستباق | 203-199 |
| ب- إبطاء الزمن | 212-203 |
| 3. المشهد | 225-212 |
| الخطاب الروائي والتاريخ | 244-226 |
| ثانياً : المكان | 279-245 |
| أولاً: المظهر المادي ، دلالاته القريبة | 252-250 |
| المظهر الدلالي الخفي | 254-252 |
| ثالثاً : مظاهر الشعرية | 279-255 |
| أولاً : الترميز : | 264-255 |
| 1. الرمز الشخصي ( الطبيعة ) | 259-256 |
| 2. شخصيات رموز | 261-259 |

| | |
|---|---|
| أ- الرمز الديني | 260-259 |
| ب- الرمز التاريخي | 261-260 |
| الأساطير | 264-261 |
| أنواع الأساطير التي وظفها الروائي الفلسطيني | 264-262 |
| أ- أسطورة التكوين | 262 |
| ب- الأسطورة الطقوسية | 263-262 |
| ج- الاسطورة الرمزية | 264-263 |
| ثانياً : أنسنة المكان | 267-264 |
| ثالثاً : الرؤية | 279-267 |
| **الفصل الثالث : ( اللغة وسماتها الفنية )** | 392-281 |
| اللغة الشعرية | 290-284 |
| العامية وديناميكية الخطاب الروائي | 291-290 |
| الخطاب الروائي الفلسطيني بين الفصحى والعامية | 309-291 |
| مستويات السرد اللغوي | 325-309 |
| أ- ضمير الغائب | 312-311 |
| ب- ضمير المتكلم | 314-312 |
| ج- ضمير المخاطب | 315-314 |
| توظيف الضمائر السردية في الخطاب الفلسطيني | 325-315 |
| التفاعلات النصية في الخطاب الروائي | 377-325 |
| تطور الظاهرة | 333-325 |
| أنواع التناص | 335-333 |
| قراءة التناص | 338-335 |
| تنويع التناص في الخطابات الفلسطينية | 377-338 |
| أولاً : التناص الذاتي | 348-338 |
| ثانياً : التناص الداخلي | 354-348 |
| ثالثاً : التناص الخارجي | 377-354 |
| 1. التناص مع التراث الفلسطيني | 358-355 |
| 2. التناص العربي | 366-358 |

| | |
|---|---|
| 3. التناص العالمي | 377-366 |
| أ- التناص مع الكتب المقدسة والأحاديث الشريفة | 372-366 |
| ب- التناص مع الأدب العالمي | 377-372 |
| المفارقة وأثرها في الخطاب الروائي | 380-377 |
| خصائص المفارقة | 380 |
| أنواع المفارقة | 383-381 |
| أهمية المفارقة | 384-383 |
| دور المفارقة في تشكيل الخطاب الفلسطيني الحديث | 392-384 |
| الخاتمة | 403-393 |
| الملخص بالعربية | 405-404 |
| المصادر والمراجع | 414-406 |
| المجلات والدوريات | 415 |
| الملخص باللغة الإنجليزية | 417-116 |
| الفهرست | 421-418 |